

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS-UFAM
PRO REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO-PROPESP
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS-IFCHS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA NA
AMAZÔNIA-PPGSCA**

PROCESSOS SIMBÓLICOS NA PRODUÇÃO DOS ARTEFATOS SATERÉ-MAWÉ

Suzane Maria Barros Gomes

MANAUS
2019

SUZANE MARIA BARROS GOMES

PROCESSOS SIMBÓLICOS
NA PRODUÇÃO DOS ARTEFATOS SATERÉ-MAWÉ

Tese apresentada ao Programa Sociedade e Cultura na Amazônia, no Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Amazonas, como parte dos requisitos para obtenção do grau de doutora em Sociedade e Cultura na Amazônia, sob orientação da professora Dra. Rosemara Staub de Barros e co-orientação do professor Maître de Conférences – HDR Denis Cerclet - Doctorat de Sociologie et d'Anthropologie (Mention Anthropologie et Sociologie) à l'École Doctorale ED 483 – Sciences Sociales - Université Lumière Lyon 2

MANAUS
2019

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

G633p Gomes, Suzane Maria Barros
Processos Simbólicos na Produção dos Artefatos Sateré-Mawé /
Suzane Maria Barros Gomes. 2019
300 f.: il. color; 31 cm.

Orientadora: Rosemara Staub de Barros
Coorientador: Denis Cerclet
Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) -
Universidade Federal do Amazonas.

1. Sateré-Mawé. 2. sociedade. 3. cultura. 4. antropologia. 5.
comercialização de artefatos indígenas. I. Barros, Rosemara Staub
de II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

SUZANE MARIA BARROS GOMES

PROCESSOS SIMBÓLICOS NA PRODUÇÃO DOS ARTEFATOS SATERÉ-MAWÉ

Tese apresentada ao Programa Sociedade e Cultura na Amazônia, no Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Amazonas, como parte dos requisitos para obtenção do grau de doutora em Sociedade e Cultura na Amazônia, sob orientação da professora Dra. Rosemara Staub de Barros e co-orientação do professor Maître de Conférences – HDR Denis Cerclet - Doctorat de Sociologie et d'Anthropologie (Mention Anthropologie et Sociologie) à l'École Doctorale ED 483 – Sciences Sociales - Université Lumière Lyon 2

Prof.^a. Dr.^a. Rosemara Staub de Barros (Presidente)

Prof. HDR. Denis Cerclet (Co-orientador)

Prof. Dr. Sergio Ivan Gil Braga (Membro)

Prof. Dr. Raimundo Nonato da Silva (Membro)

Prof.^a. Dr.^a. Karla Mazarelo Maciel Pacheco (Membro)

Prof.^a Dr.^a Luiz Davi Vieira Gonçalves (Membro)

Prof. Dr. Odenei Ribeiro (Suplente)

Prof. Dr. Glaucio Campos (Suplente)

DEDICATÓRIA

Dedico esta tese a todos os artesãos Sateré-Mawé que trabalham duro por melhores condições de vida, restaurando, mantendo viva a cultura de seu povo e levando-a para o mundo.

AGRADECIMENTOS

Esta tese é a conclusão de mais uma etapa da minha vida. Quero agradecer aqui a todos aqueles que contribuíram com seu apoio, com sua amizade e com seu amor para conquista desta vitória.

A Deus que está em mim e faz parte da minha vida.

À Maria do Carmo R. Barros da Silva e Antônio Barros da Silva (*in memoriam*), meus pais amados que me deram amor e fizeram o melhor para que eu chegasse até aqui.

Ao meu irmão Tércio Barros, sempre presente nos momentos decisivos de minha vida.

Aos meus irmãos, Adonis, Antônio, Telmir e Bárbara, pelo apoio e carinho.

Às minhas filhas, Anna Beatriz Barros, Herlane Barros e Maria Vitória Barros, minha persistência para atingir os objetivos, minha força e coragem são para vocês três, amores da minha vida. Mamãe ama muito vocês.

A Ítalo Gomes, à dedicação em nossa jornada de companheirismo, amor e ternura, ao apoio na pesquisa, agradeço pela presença, pelo desejo de sucesso. Obrigada, meu querido.

À Rosemara Staub por me trazer à luz os signos e os símbolos, por me aceitar como orientanda no meio da caminhada, pela leveza, sensibilidade, paciência e atenção, por acreditar no meu potencial e neste trabalho. Eu sempre quis que você fosse minha orientadora, desde o início, não poderia ser outra pessoa. A você, a minha gratidão pelos seus conhecimentos valiosos e por me guiar até aqui.

Ao professor Denis Cerclet, da Universidade de Lyon 2, pela atenção e disponibilidade para co-direção desta tese e suas contribuições fundamentais.

Ao professor Jorge Santiago, da Universidade de Lyon 2, pelos conselhos e indicações importantes para este trabalho.

À Universidade Federal do Amazonas, ao Instituto de Ciências Sociais, Educação e Zootecnia de Parintins, aos colegas que me deram apoio em Parintins, em especial, à minha amiga irmã Soriany Neves, a Luciano Souza, à Sandréia Lobato, à Ivaney Teixeira, à Lindsay Kerolle, à Suzane Lopes, a Zé Luiz, à Sandra Damasceno, a Alexsandro Medeiros e à Sandra Helena.

A todos que fazem o Programa Sociedade e Cultura na Amazônia, a Johnny Fernandes, à coordenadora Iraildes Caldas, e em especial aos professores Sérgio Ivan e Raimundo Nonato pelas importantes contribuições na qualificação.

À Alba Lucy Figueroa pelas entrevistas valiosas, pelos conselhos, pelo apoio em Paris, pela solicitude e motivação. Deixo aqui meu agradecimento, de coração.

Aos amigos que conheci em Parintins, que me deram força e são muito especiais para mim: Doralice Simas, Laura Simas, Noélio Martins e Rosimay Correa.

À Universidade Federal da Paraíba, aos colegas da direção do Centro de Comunicação, Turismo e Artes pelo apoio e aos colegas docentes do departamento de Jornalismo pela autorização de meu afastamento para a conclusão desta tese.

À Coordenação Técnica Local da FUNAI em Parintins, Sérgio de Seixas, pelo apoio na indicação do guia para realização da Pesquisa de Campo nas Aldeias do Rio Andirá.

Ao Tuxaua Geral da Região do Andirá, Amado Menezes Filho, pela autorização desta pesquisa nas Aldeias Ponta Alegre, Castanhal, Umirituba, Molongotuba, Simão e aos indígenas Sateré-Mawé que me forneceram suas narrativas para colaborar com este trabalho.

A Lúcio Miquiles, Tuxaua da Aldeia Umirituba e Andreza Miquiles, grande artesã, pelos bons momentos durante minha visita à aldeia. Obrigada pela acolhida, pelas narrativas, pelo *çapó*, pelo guaraná.

A João Sateré, Capitão Geral dos Sateré-Mawé, por ser meu guia na pesquisa de campo, por me levar lá no “20 quilos”, onde tudo começou. Já era noite, sem energia e ficamos naquele barco esperando o pessoal chegar...eu ouvindo as belas histórias do povo Sateré-Mawé, narrativas longas e fantásticas que ajudaram o tempo passar. A onça não apareceu! Que bom! Deixo meu agradecimento aqui.

A Donato Lopes, Tuxaua da Aldeia Simão e à Dona Laura, pelas informações, pela acolhida e pelos bichinhos dos colares de madeira *kyre*.

A José Doglas de Oliveira, o artesão que despertou minha curiosidade pela cultura Sateré-Mawé cristalizada em seus artefatos artesanais, pela atenção, disponibilidade, pela coragem em falar sobre os significados dos símbolos. Obrigada por contar as bonitas histórias dos Sateré- Mawé e por falar tanto de sua cultura para mim.

A Luiz de Oliveira, pajé da Aldeia Castanhal, pelas narrativas tão valiosas e inspiradoras, pelo sopro to *tauari* para minha proteção, deixo aqui meu agradecimento.

A Jean-Philippe Pierron pela carta de aceite que oportunizou a minha entrada e a de minha família na França, a realização de um sonho e o encontro com informações novas e relevantes para o desenvolvimento e a conclusão desta tese de doutorado.

À Grazielly de Abreu pelas traduções, apoio e informações importantes antes mesmo de minha chegada na França.

Às pessoas que me deram apoio fundamental na minha chegada na França e que se tornaram amigos verdadeiros, Johnny e Philippe Favre, Régine Porte, Jean-Marc Havrez,

Katyanne Farias, Edineia Montessuis, Marie Odille e Carla Rocha. Obrigada meus queridos, contem sempre comigo.

A Aurélio Coutinho pelo apoio nas vetorizações precisas e disponibilidade.

Ao British Museum, a James Hamill (*Curatorial Collections Enquiries*), do setor de antropologia, pela atenção, solicitude, indicações precisas das bibliografias concernentes aos *War Clubs*, por abrir as portas, me mostrar a riqueza do acervo dos bastões indígenas amazônicos e pela sua contribuição com a ciência. Aqui deixo meu agradecimento sincero.

A John Heath pelo apoio logístico em Londres, pela disponibilidade de seu tempo, pelo prazer em fazer, pela motivação, pelo desejo de ver a conclusão deste trabalho. Aqui deixo meu agradecimento especial.

E por fim agradeço ao Povo Sateré-Mawé e aos Povos Tradicionais Amazônicos.

RESUMO

Esta tese trata dos processos simbólicos culturais Sateré-Mawé, presentes na produção de artefatos, desenvolvidos na comunidade tradicional Sateré-Mawé, na terra indígena Andirá-Marau, no município de Parintins – Amazonas/Brasil. Foram nomeados como objetivos específicos: Investigar os símbolos, origem e sua relação com a cultura indígena Sateré-Mawé; Descrever a relação cultural e a produção dos artefatos; descrever os significados de símbolos inclusos nos produtos comercializados. Foram realizadas entrevistas semiestruturadas com os atores indígenas e análises dos grafismos presentes nos artefatos influenciadores do processo produtivo. O cenário interdisciplinar conduziu a estruturação basilar da pesquisa, visando a compreensão do objeto. As principais conjecturas são: Está havendo uma apropriação do material simbólico, ancestral e cultural utilizado nos artefatos para fins comerciais; Na ausência de informação da ancestralidade, o artesão indígena inventa, altera e modifica o signo, criando inovações, ele se preocupa com o mercado, fazendo um diálogo com meios de produção ocidental e os saberes indígenas tradicionais, conforme postula a ecologia dos saberes (SANTOS, 2007); Alguns desses signos gravados nos artefatos Sateré-Mawé fazem parte de uma linguagem primitiva de tempos imemoriais, são formas de representar o mundo, as relações dos indígenas com seu povo, com seus rituais, com a vida e a Natureza.

Palavras-chave: Sateré-Mawé, sociedade, cultura, antropologia, semiótica, processos simbólicos, comercialização de artefatos indígenas.

ABSTRACT

This thesis deals with Sateré-Mawé symbolic cultural processes, present in the production of artifacts, developed in the traditional Sateré-Mawé community in the Andirá-Marau indigenous land in the municipality of Parintins - Amazonas / Brazil. They were named as specific objectives: To investigate the symbols, origin and their relation with the Sateré-Mawé indigenous culture; Describe the cultural relationship and artifact production; Describe the meanings of symbols included in the marketed products. Semi-structured interviews will be carried out with the indigenous actors and analysis of the graphics present in the influential artifacts of the productive process. The interdisciplinary scenario led to the basic structuring of the research, aiming at understanding the object. The main conjectures are: There is an appropriation of the symbolic, ancestral and cultural material used in the artifacts for commercial purposes; In the absence of information on ancestry, the indigenous craftsman invents, changes and modifies the sign, creating innovations, he cares about the market, making a dialogue with Western means of production and traditional indigenous knowledge, as postulated by the ecology of knowledge (SANTOS, 2007); Some of these signs recorded in the Sateré-Mawé artifacts are part of a primitive language of immemorial times, they are ways of representing the world, the relations of the natives with their people, their rituals, with life and Nature.

KEYWORDS: Sateré-Mawé, society, culture, anthropology, semiotics, symbolic processes, commercialization of indigenous artifacts

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Mapa da Terra Indígena no Rio Andirá.	42
Figura 02 – Mapa Situacional por equipe de pesquisadores do Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia	46
Figura 03 – Ritual da Tucandeira – DSEI - Dança.....	54
Figura 04 – Ritual da Tucandeira – DSEI Lambé chocalho.....	54
Figura 05 – Ritual da Tucandeira – DSEI Luva	55
Figura 06 – Guaraná	62
Figura 07 – Pedra We’i encostada na base do patawi	63
Figura 08 – Três colares e uma pulseira produzidos pela artesã Andreza Miquiles	64
Figura 09 – Desenho do poratig	66
Figura 10 – Capa do livro de Padre Henrique Uggé mostra menino da Aldeia Kuruatuba segurando um Poratig.....	69
Figura 11 – Tuxaua Evaristo segurando o Porantim	69
Figura 12 – Jafé Ferreira, filho do Capitão Geral João Ferreira de Sousa (João Sateré), e a guardian do Poratig, Tuxaua Elza Miquiles – Comunidade Indígena Castanhal – Andirá.....	70
Figura 13 – Foto antiga de Elza Miquiles, guardiã do Poratig – Aldeia Castanhal	71
Figura 14 – Capitão geral João Sateré, a autora, Tuxaua Elza Miquiles e seu marido sr. Waldir à frente.....	72
Figura 15 – Patawi com çapó (guaraná ralado na água) – Aldeia Umirituba.....	73
Figura 16 – Dois detalhes (opostos) de um bloco de madeira com cabo de algodão, coletados por Alexandre Rodrigues Ferreira entre 1783 e 1792, provavelmente no Rio Branco, Brasil (comprimento 43,6 cm; Museu Antropológico da Universidade de Coimbra)	79
Figura 17 – Guiana e continente sul-americano	80
Figura 18 – Wooden sword-clubs (bastões espada em madeira), encontrado nos rios da Guiana Francesa, possivelmente de antes do primeiro contato europeu. Redesenhado de Vacher et al. 1998	81
Figura 19 – Detalhe de um wooden club (bastão de madeira)	82
Figura 20 – Detalhe do wooden club (bastão de madeira) do acervo do British Museum.....	83

Figura 21 – Cena do Manuscrito de Drake, pintado na década de 1590, mostrando um guerreiro usando um longo bastão de duas mãos.....	83
Figura 22 – Roth’s generalized shapes for paddle-shape clubs.....	86
Figura 23 – Bastão encontrado no Museu Quai Branly	91
Figura 24 – Detalhe do Wooden club encontrado no Museu Quai Branly.....	91
Figura 25 – Detalhe do documento referente aos bastões (Brasil e Guiana) do British Museum.....	92
Figura 26 – Wooden club Waiwai encontrado no Museu Horniman	93
Figura 27 – Wooden club Waiwai encontrado no Museu Horniman	94
Figura 28 – Wooden club Waiwai encontrado no Museu Horniman	94
Figura 29 – Wooden club Waiwai encontrado no Museu Horniman	95
Figura 30 – Edifício British Museum Department of Africa, Oceania and Americas	97
Figura 31 – Entrada Principal do Department of Africa, Oceania and Americas – British Museum.....	97
Figura 32 – Sr. James Hamill (Curatorial Collections Enquiries) e Suzane Barros (autora) na recepção do estoque do Museu Britânico	98
Figura 33 – Acervo – America Storage – Museu Britânico	98
Figura 34 – Sala America Storage – Museu Britânico. Sr. James Hamill e autora	99
Figura 35 – Sr. James Hamill retirando um bastão da embalagem	99
Figura 36 – Club block Guyana- British Museum 1897.16	100
Figura 37 – Club block Brazil – Rio Negro – British Museum 1918 4-16 87a.....	100
Figura 38 – As partes do bastão de guerra quadrilateral dilatado ou alargado.....	102
Figura 39 – Caixa com bastões maiores ainda embalados	103
Figura 40 – Club Guyana British Museum.....	103
Figura 41 – Detalhe do design do bastão – Anthropormorphie Ornaments	104
Figura 42a; 43b- Club Guyana British Museum inventário – am.5454	105
Figura 43 – Detalhe do design do bastão– Isolated Types	106
Figura 44 – Bastões do tipo remo semelhantes ao Poratig Sateré-Mawé.....	107
Figura 45 – Formulário eletrônico do bastão nº inventário – Am1904,1019.6.....	108
Figura 46 – Bastão do tipo remo semelhantes ao Poratig Sateré-Mawé da Aldeia Castanhal	109
Figura 47 – Formulário eletrônico do bastão nº inventário – am.4913	110
Figura 48 e 49 – Sr. James Hamill e autora.....	112
Figura 50 – Aldeia Castanhal- Território Indígena onde Doglas nasceu	113

Figura 51 – Vista da Comunidade do Castanhal- Território Indígena do Andirá.	114
Figura 52 – José Doglas de Oliveira.....	114
Figura 53 – Casa do Artesanato Indígena, anexo à CTI - Parintins	119
Figura 54 – Sr. Luiz de Oliveira com o cigarro de Tauari.....	121
Figura 55– Totem feito por Doglas Sateré na década de 90. Primeiros modelos criados pelo artesão.....	122
Figura 56 – CTI e 21 - CTI.....	126
Figura 57 – Colher de pau decorada com grafismos Sateré-Mawé.....	127
Figura 58 – Madeira aquática Molongó – Território Indígena do Andirá.....	129
Figura 59 – 1 Retirada da seiva da massaranduba para fazer preto – Aldeia Umirituba – Andirá’	130
Figura 60 - 2 Retirada da seiva da massaranduba para fazer preto – Aldeia Umirituba – Andirá’	130
Figura 61 – Madeira aquática Molongó na CAI (Atelier Doglas Sateré).....	131
Figura 62 – Canoas em fase de produção para atender encomenda de Manaus.....	132
Figura 63 – Bonecos e Máscaras em fase de produção para atender encomenda de Manaus	132
Figura 64 – Utilização de serrote.....	133
Figura 65– Máscaras em fase de produção.....	133
Figura 66– Máquina de corte do tipo serra fita para corte da madeira	134
Figura 67 – Utilização de esponja para polimento das peças	135
Figura 68 – Corte com a faca para dar forma a peça.....	135
Figura 69 – Canoas decoradas com os símbolos Sateré-Mawé.....	136
Figura 70 – Máscara decorada com os símbolos Sateré-Mawé.....	136
Figura 71 – Totem (figura antropomorfa) decorado com os símbolos Sateré-Mawé.....	137
Figura 72 – Placa de identificação da Casa do Índio, Parintis-AM.....	138
Figura 73 – Detalhe da parte inferior da escultura antropomorfa, produzida pelo artesão José Doglas de Oliveira, doada para a autora	142
Figura 74 – Desenho esquemático de 4 tipos de Simetria presentes no padrão	142
Figura 75 – Signos nos totens do artesão Doglas	144
Figura 76 – Parte de trás da escultura antropomorfa, produzida por José Doglas de Oliveira.....	145
Figura 77 – Máscaras produzidas pelo artesão Sateré-Mawé – DSEI.....	146
Figura 78 – Waraná em pó - Guayapi.....	154

Figura 79 – Show-Room Boutique Guayapi - 73, Rue de Charenton, 75012, Paris.	155
Figura 80 – Máscaras produzidas pelo artesão Doglas Sateré.....	163
Figura 81 – Pesquisa de campo. Rio Andirá.	165
Figura 82 – Pesquisa de campo. Rio Andirá.	165
Figura 83 – Pesquisa de campo. Rio Andirá.	166
Figura 84 – Pesquisa de campo. Rio Andirá.	166
Figura 85 – Centro Cultural e Esportivo Amazonino Mendes	170
Figura 86 – Passeio de triciclo em Parintins.....	171
Figura 87 – Animais esculpidos na madeira do espinheiro (kyre).	174
Figura 88 – Colar de animais produzido pela artesã Andreza Miquiles.....	175
Figura 89 – Artefatos de Doglas em exposição	178
Figura 90 – Doglas Sateré participando de evento	178
Figura 91 – Desenho do grafismo borboleta	182
Figura 92 – Desenho do grafismo ambar.....	183
Figura 93 – Desenho do grafismo louva-a-deus.....	184
Figura 94 – Imagem do grafismo louva-a-deus com asas abertas.....	185
Figura 95 – Imagem do grafismo peixe.....	185
Figura 96 – Imagem do desenho da primeira letra do Poratig	187
Figura 97 – Máscaras produzidas pelo artesão Sateré-Mawé - DSEI	187
Figura 98 – Imagem do grafismo - segunda letra do Poratig	188
Figura 99 – Imagem do desenho da luva da tucandeira	189
Figura 100 – Comparativo - Letra A + Detalhe do símbolo na foto artefato	191
Figura 101 – Comparativo - Letra A + Detalhe do símbolo na foto artefato	192
Figura 102 – Comparativo - Letra A + Detalhe do símbolo Poratig na foto artefato.....	192
Figura 103 – Comparativo - Letra Ç + Detalhe do símbolo macaco na foto artefato	193
Figura 104 – Comparativo - Letra F + Detalhe do símbolo escorpião na foto artefato.....	194
Figura 105 – Comparativo - Letra G + Detalhe do símbolo segunda letra do Poratig na foto artefato	194
Figura 106 – Comparativo - Letra H + Detalhe do símbolo espinha de peixe na foto artefato.....	195
Figura 107 – Comparativo - Letra H + Detalhe do símbolo Myta-myta na foto artefato....	196
Figura 108 – Comparativo - Letra I + Detalhe do símbolo louva-a-deus na foto artefato ..	196
Figura 109 – Comparativo - Letra I + Detalhe do símbolo louva-a-deus	197
Figura 110 – Comparativo - Letra J + Detalhe do símbolo escorpião.....	198

Figura 111 – Comparativo - Letra K + Detalhe do símbolo caça na foto artefato	199
Figura 112 – Comparativo - Letra R + Detalhe do símbolo caça pequena na foto artefato.....	199
Figura 113 – Comparativo - Letra M + Detalhe do símbolo ambuá na foto artefato.....	200
Figura 114 – Comparativo - Letra M + Detalhe do símbolo na foto artefato	200
Figura 115 – Comparativo - Letra N + Detalhe do símbolo na foto artefato	201
Figura 116 – Comparativo - Letra “O” + Detalhe do símbolo na foto artefato.....	201
Figura 117 – Comparativo - Letra “S” + Detalhe do símbolo na foto artefato	202
Figura 118 – Comparativo - Letra “T” + Detalhe do símbolo gavião na foto artefato	202
Figura 119 – Comparativo - Letra “T” + Detalhe do símbolo telhado na foto artefato.....	203
Figura 120 – Comparativo - Letra “V” + Detalhe do símbolo arco e flexa na foto artefato.....	203
Figura 121 – Comparativo - Letra “X” + Detalhe do símbolo Patavi na foto artefato.....	204
Figura 122 – Comparativo - Letra “X” + Detalhe do símbolo estrela na foto artefato	205
Figura 123 – Comparativo - Letra “Y” + Detalhe do símbolo cobra na foto artefato.....	205
Figura 124 – Raiedisque (Paratrygon sp.), référent probable des maluwana	211
Figura 125 – Arraia de Disco, ou "arraia-sobrancelha", Amazônia brasileira.....	212
Figura 126 – Desenhos de Tacapes Kali'na (?) com padrões de arraias	215
Figura 127 – Fotos dos desenhos dos Bastões do tipo bloco dos povos tradicionais.....	216
Figura 128 – Detalhe do símbolo na foto artefato “colher de pau”	216
Figura 129 – Fotos dos desenhos do Bastão da Guiana	217
Figura 130 – Fotos dos desenhos do “war club”, retiradas do livro Hjalmar Stolpe	218
Figura 131 – Detalhe do símbolo segunda letra do Poratig.....	218
Figura 132 – Foto do bastão “war club” encontrado no museu.....	220
Figura 133 – Foto dos dois bastões “war club” British Museum ao lado da foto do Poratig da Aldeia Castanhal	221

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- ABA** - Associação Brasileira de Antropologia.
AMIC- Incubadora Amazônia Indígena Criativa.
CAI - Espaço Interno da Casa do Artesanato Indígena.
CIMI - Conselho Indigenista Missionário.
CPSM - Consórcio de Produtores Sateré Mawé.
CVRD - Companhia Vale do Rio Doce.
CTI - Casa de Trânsito Indígena.
FUNAI - Fundação Nacional do Índio.
SBPC - Sociedade Brasileira para o progresso da Ciência.
SPI - Serviço de Proteção aos Indígenas.
TI – Terra Indígena.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1 OS POVOS INDÍGENAS	28
1.1 INDÍGENAS. IMAGINÁRIO, MITO E CULTURA	28
1.2 SATERÉ-MAWÉ	41
1.2.1 ORIGEM	41
1.2.2 MITOLOGIA	49
1.2.3 ASPECTOS HISTÓRICOS, SOCIOCULTURAIS E IDENTITÁRIOS	53
1.3 TRABALHO	59
1.4 PORATIG	65
1.4.1 O PORATIG SATERÉ-MAWÉ	65
1.4.2 OUTROS ARTEFATOS NA EUROPA E AS SEMELHANÇAS COM O PORATIG SATERÉ-MAWÉ	77
1.4.3. CONTINUANDO A BUSCA PELO PORATIG	90
1.4.4 O GRANDE ENCONTRO NO BRITISH MUSEUM	95
2 COTIDIANO DO ARTESÃO DOGLAS SATERÊ	113
2.1 MUITO ALÉM DE UM SIMPLES ARTESÃO INDÍGENA	113
2.2 PRODUÇÃO	125
2.3 A CULTURA SATERÉ-MAWÉ DOS ARTEFATOS DE DOGLAS E O DESIGN	139
3 MERCADO INDÍGENA	150
3.1 A LUTA PARA CONQUISTAR O MERCADO	150
3.2 O MERCADO INDÍGENA E AS INFLUÊNCIAS NA PRODUÇÃO	158
3.3 O MERCADO DE DOGLAS SATERÉ E SEU EXEMPLO DE SUCESSO	169
4 SÍMBOLOS, PORATIG E DOGLAS	181
4.1. OS SENTIDOS SIMBÓLICOS NOS ARTEFATOS DE DOGLAS SATERÉ	181
4.2. OS SÍMBOLOS UTILIZADOS POR DOGLAS SATERÉ E A SEMELHANÇA COM NOSSO ALFABETO OCIDENTAL – SIGNIFICADO E ANÁLISE COMPARATIVA	189
4.3. OS SÍMBOLOS DOS ARTEFATOS SOB UM OLHAR COSMOGÔNICO	206
CONSIDERAÇÕES FINAIS	223
REFERÊNCIAS	226
APÊNDICE A -TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE	234
APÊNDICE B TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO E VEICULAÇÃO DA VOZ PELA TRANSCRIÇÃO	235

APÊNDICE C – ROTEIRO DE ENTREVISTA 1	237
APÊNDICE D – ROTEIRO DE ENTREVISTA 2	239
APÊNDICE E – TCIS - TABELA COMPARATIVA DE ÍCONES E SÍMBOLOS	240
APÊNDICE F – TABELA DESCRITIVA DO ARTEFATO (TDA)	243
APÊNDICE G - Fotos Bastões British Museu	247
APÊNDICE H - Formulário museu britânico Bastão registro nº am.4913	252
APÊNDICE I - Lista de localização dos Bastões -Museum Clubs Numbers.....	254
APÊNDICE J - TABELA PREENCHIDA DURANTE A PESQUISA DE CAMPO – TABELA DESCRITIVA DO ARTEFATO- TDA	256
APÊNDICE L - TABELA PREENCHIDA DURANTE A PESQUISA DE CAMPO - TABELA DESCRITIVA DO ARTEFATO - TDA	262
APÊNDICE M - AUTORIZAÇÃO TUXAUA GERAL SATERÉ-MAWÉ	263
APÊNDICE N - AUTORIZAÇÃO FUNAI	264
APÊNDICE O – DOCUMENTAÇÃO AUTORIZAÇÃO PLATAFORMA BRASIL	265
ANEXO A	265
ANEXO B	265

INTRODUÇÃO

Meu pai contava muitas histórias de sua avó que era indígena, falava de alguns costumes, como tirar íngua da virilha e galos da cabeça com a faca, tirar febre com as mãos e tratar queimaduras com pasta de sal (sal e uns pingos de água). E quando alguém se queimava, ele fazia essa pasta grossa de água com sal e as bolhas das queimaduras nunca subiam. Até hoje repasso esse conhecimento para minhas filhas e para quem conheço quando vejo alguém se queimar (A AUTORA, 2019)

Minha vida profissional como designer começou, em Recife – cidade onde nasci –, com a formação em Desenho Industrial e habilitação em Programação Visual, pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Hoje chamam a profissão de design gráfico, então, tornei-me designer, criando marcas, logotipos, fazendo projetos gráficos institucionais, editoriais e de sinalização.

Meu pai, no final da década de noventa, fazia serviços gráficos. Vez por outra, aparecia alguém querendo uma marca ou logotipo, então ele me pedia para fazer, e eu fazia com muito empenho e alegria. Ele me estimulava e dizia: “você tem um dom”. Foram aparecendo mais marcas por indicação, em paralelo, enquanto eu trabalhava em empresas como Empetur, Amorim Primo, Jornal do Comercio, Gráfica Santa Martha e algumas agências de publicidade e propaganda. Fiz fotografia, diagramação, direção de arte e criação, trabalhei em muitas agências de propaganda e fui convidada para ser professora. Conciliei as duas atividades por muitos anos, sendo publicitária durante o dia e professora durante a noite, chegando a fundar minha própria agência, tornando-me empresária.

Quando fui morar em João Pessoa, iniciei minha carreira docente no Instituto Superior da Paraíba (IESP), no curso de publicidade e Propaganda, daí a necessidade de cursar uma pós-graduação. A partir do ano de 2001, iniciei e trabalhei como docente em algumas universidades particulares de João Pessoa (IESP, FAP, ASPER). Continuei ministrando disciplinas em cursos superiores de publicidade e propaganda, como também em cursos de Design Gráfico no Instituto Federal da Paraíba – IFPB e na Faculdade Estácio de João Pessoa. Concluí o mestrado na UFPB, em 2005, no Programa de Pós-graduação em Administração com ênfase em Marketing. Após prestar concurso, entrei na Universidade Federal do Amazonas - UFAM como docente do Curso de Licenciatura em Artes Visuais em Parintins.

Mudei-me para Parintins, no Amazonas, e foi uma mudança muito radical. Pensei que não voltaria a morar no Nordeste.

Em Parintins, conheci o interior do Amazonas, tomei banho de chuva, de rio, de igarapé e fiquei encantada com a natureza, com as comunidades ribeirinhas, com as boas

peessoas, os pássaros e todo aquele rio que cercava a cidade que mais parecia um mar. Eu vim do litoral de João Pessoa e nunca tinha visto um rio assim tão grande. “*Eu vim de lá...deixei o mar... e vim pro rio...nunca pensei, nunca sonhei...que fosse bom...*”. Este é um trecho de uma das canções que fiz, eram canções que vinham na minha cabeça, da minha alma, sem que eu esperasse. Músicas que falavam da natureza, do tucumã... “*tucumã tá amarelado*” e que surgiam da emoção de estar num lugar tão incrivelmente lindo. Lembro-me do quanto trabalhava feliz com tantas disciplinas, projetos de extensão na Comunidade de Bom Socorro do Zé Açu e ainda com a coordenação do curso de Licenciatura em Artes Visuais.

Eu não tinha muito tempo para escrever e produzir ciência, pois sempre me envolvia em atividades administrativas e cargos que me tomavam muito tempo e energia.

O que mais me inspirou, que me fez escolher meu objeto de estudo, os grafismos Sateré-Mawé? Não sei se foi o meu Deus que me fez ver e me guiou para Parintins, no Amazonas, um lugar tão deslumbrante, com tanta água, se foi o cenário ou o caminho daquele lindo rio que me levou com sua fluidez cálida e calma. Talvez tenha sido a ligação familiar relacionada com o desejo de ter conhecido a minha bisavó que era indígena. Ou será que a inspiração veio das minhas aulas de *design* de superfície, técnicas de simetria ou ergonomia visual? Não sei. Só sei que muito me chamou atenção a forma como são reproduzidos os belos padrões de grafismos Sateré-Mawé, principalmente os aplicados nas peças em madeira, nas peneiras e nos teçumes.

Sei também que os caminhos que me levaram a observar os artefatos, as experiências tácitas e implícitas desde o início da minha vida até aqui despertaram a minha curiosidade pela incrível cultura e uma tímida vontade em contribuir, de alguma forma, com a valorização da cultura Sateré-Mawé.

De todos caminhos que percorri, nenhum me trouxe tanta paz e calma como o barulho que a água faz deslizando entre as pedras e os seixos, parado o barco e desligado o motor.... Na sombra ou na leveza do sol nascendo ou se pondo com sua luz alaranjada e abençoada inundando tudo na explosão de seus reflexos tocando em mim.

Não dá para esquecer ou deixar de amar o caminho daquele rio que me leva lá, em Parintins ou no Andirá... Só de lembrar me faz chorar de emoção, de saudade e de gratidão, o que faz bater mais forte e firme meu coração. Então, as lágrimas correm soltas em meu rosto, junto com a vontade de retribuir as coisas boas que o caminho daquele rio me faz sentir.

Esta tese centra-se na análise dos processos simbólicos culturais Sateré-Mawé, presentes na produção de artefatos comercializados desenvolvidos na comunidade tradicional Sateré-Mawé, na terra indígena Andirá-Marau, no município de Parintins – Amazonas/Brasil.

O objetivo foi analisar os símbolos presentes nos artefatos artesanais Sateré-Mawé, seus sentidos, sua origem e sua relação com a produção. Foram nomeados como objetivos específicos: investigar os símbolos, a origem e sua relação com a cultura indígena Sateré-Mawé; descrever a relação cultural e a produção dos artefatos; descrever os significados de símbolos inclusos nos produtos comercializados.

Foi nesse cenário dos artefatos indígenas Sateré-Mawé, repletos de grafismos e símbolos que esta pesquisa se desenvolveu e levou-nos a interrogar: qual o significado dos signos, a visão de mundo dos indígenas Sateré-Mawé e a relação com a produção de seus artefatos?

Para responder a esses questionamentos, foram consideradas algumas hipóteses: 1. Está havendo uma apropriação do material simbólico, ancestral e cultural utilizado nos artefatos para fins comerciais; 2. Na ausência de informação da ancestralidade, o artesão indígena inventa, altera e modifica o signo, criando inovações, visto que ele se preocupa com o mercado, fazendo, assim, um diálogo com meios de produção ocidental e os saberes indígenas tradicionais, conforme postula a ecologia dos saberes (SANTOS, 2007); 3. Alguns desses signos gravados nos artefatos Sateré-Mawé fazem parte de uma linguagem primitiva de tempos imemoriais, são formas de representar o mundo, as relações dos indígenas com seu povo, com seus rituais, com a vida e com a Natureza.

A partir dessas questões e dos objetivos, foram coletadas narrativas dos artesãos que produzem os artefatos para fins de comercialização nas aldeias ao longo do rio Andirá e na CTI (no espaço interno da Casa de Artesanato Indígena, no Ateliê de Doglas Sateré) em Parintins, Amazonas/Brasil.

A nossa pesquisa se debruçou sobre a identificação e sobre a descrição dos símbolos presentes nos artefatos Sateré-Mawé. Foi feita uma amostra por tipicidade, constituída pela seleção de elementos relevantes da população-alvo (VERGARA, 2003). Com elementos que compuseram uma amostra intencional, relacionados com as características que escolhemos (RICHARDSON 1999).

Nesta pesquisa qualitativa foram utilizadas coletas de narrativas, inicialmente através de roteiros de entrevistas semiestruturadas e aplicação da Tabela comparativa dos ícones e símbolos (TCIS) e Tabela descritiva do artesão (TDA) que constam nos apêndices deste trabalho, além de diário de campo, no qual foram registradas percepções no processo de coleta de dados. Para construção da tabela TCIS, foram feitas fotografias dos ícones e dos símbolos presentes nos artefatos de Doglas Sateré e depois produzidas vetorizações destes

para melhor visualização dos sujeitos cujas narrativas seriam coletadas. As narrativas foram gravadas, depois transcritas e selecionadas para este trabalho.

No percurso desta pesquisa, enquanto professora da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) - Campus Parintins, fui redistribuída para a Universidade Federal de Paraíba (UFPB), na qual consegui afastamento total de minhas atividades para conclusão deste trabalho doutoral. Na oportunidade, quando estava em João Pessoa, na Paraíba, enviei algumas cópias, por e-mail, do projeto desta tese de doutorado, para algumas universidades francesas, conveniadas com a UFAM e o Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura da Amazônia (PPGSCA).

Um dos professores, Jean-Philippe Pierron, respondeu-me com um convite para um período de mobilidade na Universidade de Lyon 3. A carta convite ou *Lettre de Invitation* abriu-me portas para um visto de longa duração na França com direito a acompanhantes, incluindo dependentes.

Antes de viajar deixar o Brasil para o período de mobilidade acadêmica, fui ao campo coletar as narrativas para esta tese. Eu já tinha ido de barco a outras comunidades ribeirinhas, ao longo do Rio Amazonas, como Zé-Açu e Ilhas do Valha-me-Deus no Pará, mas nada comparado a essa experiência no Rio Andirá.

Foi desafiador! Fui num barco pequeno e fretado, comprei muita gasolina, no caminho, que foi guardada no próprio barco, porque a capacidade do tanque de gasolina era pequena e não existia posto de combustível em todo o percurso de tantas aldeias. Foram horas desvendando os caminhos de belezas naturais, mesmo com a chuva e o barco batendo na água, sem muito conforto ou almofada, onde eu fui sentada. Levamos comida e muita água para beber. Há de se ter coragem para ir à área indígena, sem telefone celular, sem luz elétrica à noite, sem cama para dormir, apesar da rede deliciosa. Foi assim quando estive no campo. Muito distante...muita água no caminho. Experiência difícil, fantástica e única.

Todos deveriam ir e ver o que nenhuma foto, nenhuma imagem de vídeo é capaz de exhibir. O olho humano tem a capacidade de visualizar infinitas cores e suas infinitas misturas, muito mais do que as impressoras são capazes de imprimir ou os monitores são capazes de mostrar. Além da visão que nos proporciona cenas incríveis dos movimentos da fauna e da flora abundante e diversificada, experienciar o sentido da visão concomitantemente com a combinação dos outros sentidos é simplesmente indescritível. Ver tudo, poder sentir os cheiros, o vento batendo no rosto, o nascer e o pôr do sol, a chuva, e ouvir os múltiplos sons dos pássaros, de outros animais e da própria natureza que tem o rio que canta e fontes que murmuram para nós, como uma sinfonia nunca ouvida antes.

Depois de coletar as narrativas nas Aldeias Ponta Alegre, Castanhal, Simão, Umirituba, Molongotuba e na Casa de Artesanato Indígena de Parintins, viajei para ao exterior para o fazer o período de mobilidade.

Na época, eu acreditava que as universidades de Lyon 3 e Lyon 2 eram uma só, mas depois que cheguei na França percebi que, apesar de fazerem parte do mesmo grupo, eram universidades separadas. Na França, a *Lettre de Invitation* concedida pelo professor e diretor da *Université Jean Moulin Lyon 3*, deu-me o direito de ter a *Convention d'accueil* que me oportunizou o acesso às universidades da França, às bibliotecas, permitiu-me assistir a aulas, entre outros benefícios.

Durante a seleção das narrativas coletas na pesquisa, percebemos que as informações relevantes para responder aos questionamentos se concentravam no Poratig e em Doglas. Após as buscas pelo Poratig na literatura e nas aldeias, descobrimos que existem três réplicas de madeira na região do Andirá-Marau. Continuamos à procura pelo Poratig dos Sateré-Mawé e, a partir de uma longa conversa com a indígena Sateré-Mawé, Regina, obtivemos a informação que um Poratig fora visto pela sua mãe, em um Museu em Londres. Esse encontro com o Museu moveu-nos para uma etnografia museal, possibilitando uma compreensão significativamente ampliada e a formulação de hipóteses antes não imaginadas no início desta pesquisa.

Vale destacar aqui o contato com o professor Jorge Santiago da Universidade de Lyon 2, que nos apresentou seu colega de trabalho, o professor *Denis Cercllet*, da mesma universidade, que passou a contribuir com esta tese como coorientador, dando indicações de obras que foram importantes para apontar autores basilares, como MacCannell (1986), para responder à questão norteadora principal desta tese de doutorado.

Análises e pesquisas sobre as comunidades indígenas da Amazônia são um grande desafio aos que se propõem investigá-la, pois esse grupo apresenta uma complexa rede sociocultural desenvolvida ao longo do processo de formação de identidade territorial.

No Brasil, os povos indígenas vivem, na sua maioria na floresta amazônica (IBGE, 2010), que é rica em matéria-prima e possui um vasto campo iconográfico. A cultura material desses povos se expressa por meio da exuberância da maior das selvas vivas do planeta, além do gigantesco complexo hídrico guardado em sua geografia. Os aspectos iconográficos estão ligados desde o habitat caboclo na floresta de várzea ou terra firme, às mais diversificadas espécies vegetais, madeiras de cores e de perene durabilidade, pigmentos naturais, recursos potenciais para o artesanato local, além da fauna exorbitante nesse espaço. A identidade regional, por meio da iconografia, também se revela no fazer humano, na marca expressa dos

indígenas que deixaram, por gerações, o trançado em cipó e palha, os enfeites de corpo, a cerâmica e a construção de um vasto número de artefatos artesanais que enriquecem o acervo iconográfico regional.

Lorenz (1992) comenta que, em meio à imensidão da Amazônia, em tempos imemoriais habitavam os Sateré-Mawé, numa área entre os rios Tapajós e Madeira, delimitando-se ao norte pelas ilhas Tupinambaranas, no rio Amazonas, e ao sul pelas cabeceiras do rio Tapajós, segundo os mais velhos desse povo.

Teixeira (2005) diz que atualmente os Sateré-Mawé habitam a Terra Indígena Andirá-Marau, localizada na região do rio Amazonas, entre os estados do Amazonas e do Pará, ocupando, ainda, uma pequena parte da terra indígena Koaté-Laranjal, junto com o povo Munducuru.

Essa Terra Indígena Andirá-Marau foi demarcada como área de ocupação dos índios Sateré-Mawé através da Portaria nº 1.216 de 06/05/1982 (D.O.U. 12/05/1992). Em 06/08/1986, o Decreto nº 93.069 (D.O.U. 07/08/1986) homologou a demarcação, abrangendo os municípios de Maués, Parintins e Barreirinha no Amazonas e ainda os municípios de Itaituba e Aveiro, no Estado do Pará (FISCHER, 2007).

Rodrigues (2013) classifica o povo e a língua Mawé ou Sateré-Mawé como pertencente ao tronco linguístico Tupi, apresenta, em sua classificação, a família Mawé com um número estimado de 8.400 falantes no estado do Amazonas. É um dos grupos que, nessa classificação, apresenta maior densidade demográfica entre as etnias brasileiras e figura como uma das línguas mais representativas da Amazônia Brasileira.

Entre os Sateré-Mawé moradores de áreas urbanas, 512 vivem em Parintins, conforme aponta o diagnóstico sociodemográfico participativo da população Sateré-Mawé (TEIXEIRA, 2005).

Entre os anos 2013 a 2016, durante o período em que estive professora na Universidade Federal do Amazonas, no município de Parintins, Amazonas/Brasil, ao observar alguns artefatos Sateré-Mawé e seus grafismos, reconheci, com o meu olhar de designer, a disposição das formas dos grafismos, algumas formas em simetria e padrões na superfície dos artefatos, que me despertaram o interesse no Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, na Universidade Federal do Amazonas, em Manaus/Amazonas, Brasil. Meu interesse recaiu sobre a utilização dos símbolos na produção dos artefatos e sobre a apropriação dos signos e seus significados simbólicos da cultura Sateré-Mawé, presentes nessa produção das peças comercializadas por esses artesãos indígenas.

Durante algumas observações exploratórias em Parintins, os artesãos que moram na Casa de Trânsito Indígena¹ (CTI), em Parintins, ao lado do DSEI – Distrito Sanitário Indígena, informaram que aprenderam o ofício com os pais ou com parentes, sendo o conhecimento, portanto, passado de geração em geração.

Foi na Casa de Artesanato Indígena, no espaço interno, onde vi pela primeira vez, algo que realmente chamou a minha atenção. Observei alguns artefatos artesanais para venda talhados em madeira com símbolos gravados em belíssimos padrões. Eram bonecos, canoas, máscaras e alguns animais. Havia também, arco e flecha, além de peneiras, cestos, brincos, colares, entre outros objetos. Demonstrando, tal qual descrito por Lévi-Strauss (1975), o modo intelectual como lidam com suas criações, suas inovações e seu trabalho.

Esses artefatos com símbolos gravados, despertaram a minha curiosidade de forma particular e especial, eles me lembraram as minhas aulas de *design* de superfície, de simetria e de análise gráfica, e também os autores que balizavam as minhas aulas: Renata Rubim (2010), Bruno Munari (1968) e Villas Boas (2009). Eu realmente gostei do que vi, eu senti a presença do *design* nas peças de um artesão chamado Doglas Sateré.

A curiosidade nos levou a fazer perguntas ao artesão. Questionamos a ele sobre o porquê dos símbolos e seus significados. Aos poucos, conforme o tempo passou, e voltamos no espaço interno da Casa de Artesanato Indígena de Parintins, Doglas Sateré revelou que os símbolos que ele gravava nos seus artefatos artesanais eram do *Poratig*, uma espécie de bastão sagrado com inscrições, símbolos muito bonitos com significados que só os mais velhos sabiam. O artesão contou que conhecia os significados de muitos dos símbolos, mas que, quando se juntava um símbolo com outro, tinha um significado diferente e que o seu pai sabia mais do que ele.

Achamos admiráveis as padronagens contidas nos artefatos artesanais, vimos repetições de formas em simetria na superfície deles e pensamos: “os signos tradicionais culturais ora são copiados, ora passam por processos de transformação, conseqüentemente, isso também pode alterar o valor comercial da peça”.

O artesão Sateré-Mawé informou ainda que utilizava na sua produção instrumentos não indígenas, com o cuidado de não agredir a natureza e os seres vivos, mas preservava a utilização de corantes naturais, pintando os seus artefatos com tintas à base de corantes

¹ A Casa de Trânsito Indígena, popularmente conhecida como Casa do Índio, pertence oficialmente à Diocese do município de Parintins, mas foi cedida aos indígenas para que estes pudessem se hospedar temporariamente. Ocorre que, há mais de dez anos, famílias têm morado na Casa de forma permanente (Silva e Barroso, 2013).

naturais (folhas, sementes, argila, cascas de árvores e caule), porque os turistas gostavam mais.

Os artefatos artesanais Sateré-Mawé são produzidos por artesãos originários das aldeias do norte do rio Amazonas e do sul das cabeceiras do rio Tapajós, eles habitam a Terra Indígena Andirá-Marau, localizada na região do médio rio Amazonas, entre os estados do Amazonas e Pará, ocupando, ainda, a terra indígena Koaté-Laranjal, junto com o povo Munducuru (TEIXEIRA, 2005).

Lévi-Strauss (1975), referindo-se à arte indígena, assinala que as manifestações estéticas indígenas são estudadas como *sistemas de representação*, objetivando explicar *como* a sociedade pensa sobre si mesma e sobre o mundo que a rodeia, traduzindo essas percepções ao nosso próprio sistema cognitivo, a chamada construção de um “modelo estrutural”, desenvolvido pelo método estruturalista. Nesse sentido, “[o] modelo deve ser construído de tal modo que seu funcionamento possa explicar todos os fatos observados”. (LÉVI-STRAUSS, 1975, p. 316). Transcendendo o registro do ponto de vista estilístico, da difusão de estilos, em lugar disso, centraliza a análise da obra como representação mental.

Esta tese está dividida em 4 capítulos. O primeiro capítulo traz conceitos concernentes ao imaginário, ao mito, à cultura; descreve também aspectos históricos, socioculturais e identitários dos indígenas, em especial dos Sateré-Mawé. Esse capítulo, para melhor entendimento da importância e da transferência de significados, durante o processo de concepção do artefato, uma vez que essa produção se utiliza de valores e de ideias provenientes do contexto cultural, o qual tem importante participação no incentivo ao consumo e na formação da cultura material, descreve também o percurso da busca pelas informações sobre o Poratig dos Sateré-Mawé, as narrativas indígenas referentes a existência de um Poratig de pedra, nunca antes visto ou fotografado; descreve a trajetória que nos levou à etnografia museal e ao encontro de Sr. James Hamill (*Curatorial Collections Enquiries*), curador do *British Museum* de Londres, lotado no setor de antropologia, que, para minha sorte, falava um pouco francês, como eu. Ele me confirmou a existência de alguns artefatos, *War Clubs*, bastões de guerra, como são chamadas as antigas armas indígenas na Inglaterra, que estavam guardados no estoque do *British Museum*. O estoque está localizado do outro lado da cidade – 48-56, Orsman Road, London –, no departamento de África, Oceania e Américas.

O Sr. Hamill informou que ele ia não no estoque com frequência, e agendou a vista visita no local, no dia 28 de janeiro de 2019, para vermos algumas peças. Eu fiquei entusiasmada com a ideia de ver tantos bastões indígenas ao mesmo tempo.

Voltei para França e depois retornei a Londres na data, local e horário previstos, embora não tenha sido fácil chegar lá. Eu morava numa vila pequena chamada Tarare, em Rhone Alpes, França. Não havia taxi à noite, é uma região mais fria e, quando neva, o transporte falha. Justamente nessa noite, nevou e o transporte falhou. Então saímos da *gare* (estação de trem), andando na rua, ocasião em que nevava e ventava muito.

“Lembro-me da neve branca caindo sobre o meu sobretudo preto. Parecia um filme e, apesar do frio, a cena era linda. Eu sempre quis ver a neve desde a minha infância e naquela noite nevou muito. Tínhamos que chegar ao aeroporto, senão perderíamos o voo, as passagens de avião, a visita ao museu, tudo. Andamos por um tempo com as malas, até encontrarmos um café aberto com uma turma jogando cartas e falando francês. Lá consegui que um rapaz nos levasse de carro até o aeroporto Saint Exupéry em Lyon, durou cerca de uma hora e meia, para chegar. Nesse dia, eu dormi sentada no aeroporto, porque o voo saía muito cedo e tínhamos que chegar duas horas antes, era um voo internacional. Mas deu certo, tudo valeu a pena! Conseguimos chegar ao aeroporto de Lyon-Saint Exupéry naquela noite, em Londres na manhã do dia seguinte e, finalmente, ao estoque do *British Museum* (departamentos de África, Oceania e Américas) para encontrar o Poratig, visto pela mãe de Regina, indígena Sateré-Mawé”.

O segundo capítulo revela informações concernentes ao artesão José Doglas de Oliveira, os fatores que o impulsionaram a valorizar sua cultura; descreve o processo produtivo do artesão em seu ateliê, as matérias utilizadas e as técnicas empregadas durante processo criativo e as inovações dos padrões de superfície dos seus artefatos para o mercado. Esses padrões evocam percepções sobre o *design* presente no processo produtivo dos artefatos artesanais de Doglas Sateré.

O terceiro capítulo aponta a relação existente entre a cultura presente nos artefatos do artesão e o mercado, descreve as dificuldades e as necessidades dos Sateré-Mawé concernentes à valorização do conhecimento tradicional indígena, além da comercialização e da valorização de seus produtos.

A tese se encerra no quarto capítulo que mostra os significados dos símbolos presentes nos artefatos do artesão Sateré-Mawé e as relações desses símbolos com o alfabeto ocidental. Discute, também, uma possível aproximação entre a forma e os desenhos do Poratig dos Sateré-Mawé e os bastões da Guiana pertencentes às coleções europeias do século XVII, além da terminologia usada para os bastões indígenas na França (*Casse-tête* - tacape), diferente da utilizada na Inglaterra (*war clubs* - bastões de guerra). Essas análises foram possíveis, somente, a partir da busca pelos significados nos artefatos produzidos pelo artesão José

Doglas de Oliveira Sateré-Mawé, os quais carregam uma quantidade significativa de carga simbólica e histórica.

Essa tese foi um desafio, visto a necessidade de adentrar num mundo etnicamente diferente, com realidades de relações distintas das vivenciadas na cidade. Todo o percurso foi muito estimulante e um grande aprendizado, mostrou-nos a necessidade urgente de lutarmos pela valorização da Amazônia e dos povos indígenas, considerando que interferências do sistema capitalista afetam o desenvolvimento de seu povo, sua cultura e a preservação da natureza da qual fazem parte. Esta pesquisa doutoral nos fez olhar para os indígenas, para sua maneira doce e leve de viver a vida, transbordando em nós uma grande vontade de ser melhores do que somos e de contribuirmos para a valorização do conhecimento, da cultura e dos valores dos povos indígenas da Amazônia.

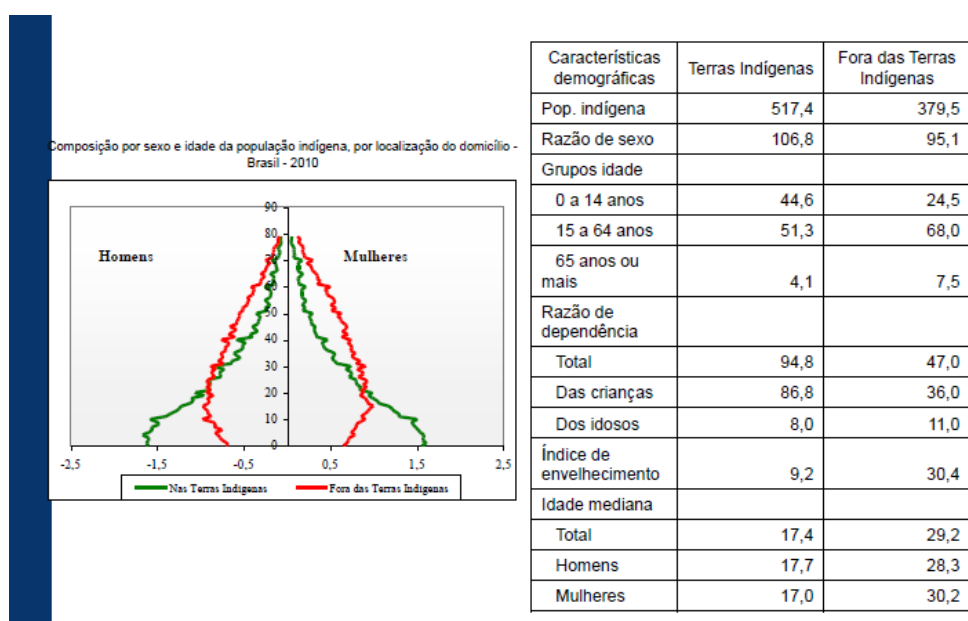
1 OS POVOS INDÍGENAS

1.1 INDÍGENAS. IMAGINÁRIO, MITO E CULTURA

No Brasil, foram registrados 896.917 indígenas conforme o último censo demográfico realizado pelo IBGE em 2010. Se compararmos com a população brasileira registrada no período pelo mesmo instituto, 190.755.799, quase 191 milhões de habitantes, perceberemos que a população indígena não é tão grande, mas a cultura se mantém firme.

O mesmo censo identificou 305 etnias na população indígena. Esses “gigantes” indígenas estão presentes nas cinco regiões do Brasil, sendo que a região Norte é maior no quantitativo de indivíduos presentes também nas terras indígenas, 73,5% do total de indígenas em todo o território nacional. O censo também revela demarcação de 505 terras indígenas (IBGE, 2010), conforme o gráfico 01 abaixo.

Gráfico 01 - Composição por sexo e idade da população indígena, por localização do domicílio



Fonte: Brasil, 2010.

Os dados do gráfico 01 apontam um equilíbrio entre os sexos para o total de indígenas, tanto nas terras indígenas quanto fora delas. Sendo que os dados revelaram que a maioria de homens e mulheres vive fora das terras indígenas (IBGE, 2010).

Rodrigues (2013) assinala que existem famílias que mostram uma afinidade genética mais distante no tempo e constituem uma unidade maior, chamada de troncos linguísticos. “No Brasil reconhecem-se 42 famílias linguísticas genéticas, dez das quais constituem o tronco Tupí e outras doze que integram o tronco Macro-Jê” (RODRIGUES, 2013, p.11). O autor destaca nessa lista de línguas que também são reconhecidas como famílias as línguas tratadas como “isoladas”, pois pertencem unicamente às suas respectivas famílias genéticas.

Vidal (1991) revela que sessenta por cento da população indígena vive na Amazônia Legal que compreende os sete Estados do Norte (Amazonas, Pará, Roraima, Rondônia, Amapá, Tocantins e Acre), mais Mato Grosso e metade do Maranhão, perfazendo 5 milhões de km², 59% do território nacional, onde estão sendo implantados os grandes projetos estatais e privados desta década².

A questão indígena, hoje, está diretamente enraizada no futuro da Amazônia e na vontade dos brasileiros em preservar esse grande patrimônio. Depende também da capacidade dos indígenas em transformar seus direitos em permanentes já que a lei brasileira torna-os frágeis e provisórios, admitindo a posse individual da terra, mas não o direito à propriedade coletiva pelos povos indígenas.

Para os indígenas, a terra é o meio básico de produção. Os indígenas precisam da terra para as atividades agrícolas, de pesca, caça, e coleta de frutos que surgem naturalmente na mata. Na terra também estão os cemitérios dos indígenas, os lugares sagrados ou míticos, alguns com inscrições rupestres ou acidentes geográficos, que simbolizam os locais de origem de seus antepassados, daí o apego do indígena à sua terra (RIBEIRO, 1991).

Entre os anos de 1955 e 1967, o SPI (Serviço de Proteção aos Indígenas, criado em 1910) passou por um declínio que levou à sua extinção e à criação da Fundação Nacional do Índio (FUNAI). As decisões da política indigenista foram ficando nas mãos do representante do Ministério do Interior, e a FUNAI vai aos poucos sendo ocupada por militares e funcionários de empresas que não tinham nenhuma experiência indigenista (VIDAL, 1991).

Concomitantemente, surgiram organizações de apoio aos indígenas, formadas por pessoas solidárias com a causa indígena. Essas manifestações foram iniciadas pelo Conselho Indigenista Missionário (CIMI), tomando proporções maiores com o apoio da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC)

² “Isso deixa antever uma rápida transformação de grande parte dos ecossistemas da região e uma nova configuração econômica, social e institucional” (VIDAL, 1991). A população indígena abarca ainda parte dos países vizinhos e possui o menor número de habitantes do país, conforme último censo do IBGE em 2010.

e, mais tarde, com outras entidades ecológicas que ajudaram o movimento indígena (VIDAL, 1991). No final dos anos 70, algumas comunidades se organizaram e foram conseguindo demarcar suas terras. Daí, vieram os conflitos e a resistência indígena. Passagem de linhas elétricas nos territórios; núcleos urbanos e assentamentos de garimpos crescendo desordenadamente; *lobbies* anti-indígenas atuando no congresso para o Governo autorizar atividades de mineração, a exemplo do projeto Carajás (CVRD - Companhia Vale do Rio Doce compra as Jazidas da Serra do Carajás), programa mineral que compreendia não apenas a exploração dos minérios, mas também projetos florestais e agroindustriais; Eletronorte e tantos outros. “Os grandes projetos homogeneizam o espaço, e as diferentes formas de vida fazem uma tábua rasa da história da região e dos problemas específicos de cada comunidade” (VIDAL, 1991, p.70), além de demandar avultados investimentos que só aumentam as dívidas do país, sem reverter benefícios para a população regional ou para o Brasil, que precisa de investimentos em outras áreas como as da saúde e educação.

“A batalha pelo que se convencionou chamar “causa indígena” vem sendo travada dia a dia, passo a passo. A classe dominante recusou-se sistematicamente a reconhecer qualquer contribuição positiva do indígena à cultura brasileira” (VIDAL, 1991, p.180). Essa negação que não reconheceu o sujeito, que moveu o desprezo e o autoritarismo, em relação não só ao indígena, mas também ao negro, deixou-os à margem da sociedade, de forma lúcida, dentro do projeto de modernidade. Para modernidade, esses sujeitos estão fora dos parâmetros da convencional idade, daquilo do que se diz moderno, ofuscando a mescla harmoniosa das três raças que formou o povo brasileiro (VIDAL, 1991).

Resultado dessa miscigenação, as lutas, o massacre de vidas, sacrificaram também tradições, línguas, costumes, conhecimentos tradicionais e artefatos, um patrimônio cultural que nunca mais será recuperado.

Gilbert Durand (1996), Michel Maffesoli (2001), Jacques Lacan (1998), Sigmund Freud (1969), Gaston Bachelard (2001) e outros, estabelecem o imaginário como o conjunto das atitudes imaginativas.

Durand afirma que o imaginário provoca um conjunto de imagens matizadas, divergentes (1996), são elas: ícone, símbolo, emblema, alegoria, imaginação criadora ou reprodutiva, sonho, mito, delírio. Parece ser inseparável da imaginação simbólica, sonho, devaneio, epifanias simbólicas, nos elevando a dimensões figurativas e simbólicas: É pela imaginação “que passa a doação do sentido e que funciona o processo de simbolização, é por ela que o pensamento do homem se desaliena dos objetos que a divertem, como os sonhos e

os delírios que a pervertem e a engolem nos desejos tomados por realidade” (DURAND, 1984a, p. 37 apud ARAUJO; TEIXEIRA, 2009, p. 8).

O imaginário é essencialmente identificado com o mito, constitui o primeiro substrato da vida mental. Durand (1996) revela como as imagens se inserem no trajeto antropológico, que começa na esfera psicológica, para se estender à esfera cultural. O imaginário é a representação dos objetos assimilados e modelados pelo psiquismo do sujeito. “Reciprocamente [...] as representações subjetivas explicam-se ‘pelas acomodações anteriores do sujeito’ ao meio objetivo” (DURAND, 1984, p.38).

Imaginário é o conjunto das imagens e das relações de imagens pensadas que resultam na reprodução de símbolos, imagens, mitos e arquétipos pelo homem (DURAND, 1996). Durand revela em sua ideia fundamental que nada se pode compreender da cultura sem aceitar que existe um “algo mais”, uma superação da cultura.

Maffesoli (2001) acredita nesse algo a mais, nesse intangível, como o que se tenta captar por meio da noção de imaginário. Ele destaca imaginário como uma força social de ordem espiritual, um constructo mental perceptível, mas ambíguo e não quantificável, e explicita: “Na aura de obra - estátua, pintura - há a materialidade da obra (a cultura) e, em algumas obras, algo que as envolve, a aura. Não vemos a aura, mas podemos senti-la. O imaginário, para mim, é essa aura, é da ordem da aura: uma atmosfera. Algo que envolve e ultrapassa a obra” (MAFFESOLI, 2001, p.75).

O imaginário, no campo da Psicanálise, é assinalado por Lacan (1949) como a importância do outro para a afirmação da identidade na constituição do eu, ressaltando que o “eu” aparece como um objeto próprio ao homem, que tem uma relação com o significante. O imaginário - teatro das ilusões do eu, papéis de um indivíduo - está como uma das três categorias conceituais da realidade humana. Freud (1969) revela que vida cotidiana acontece no conteúdo dos manifestos. O nível do conteúdo latente é o conteúdo inconsciente real e subjacente, que se dissimula sob o conteúdo manifesto. Portanto, o imaginário refere-se ao ego, ao eu (FREUD, 1969).

Bachelard tece seu conceito a partir das imagens do inconsciente, do imaginário e das representações coletivas: “a regularidade do imaginário se deve ao fato de sermos arrebatados na pesquisa imaginária por ‘matérias fundamentais’, por elementos imaginários que têm leis idealistas tão seguras como as leis experimentais” (BACHELARD, 2001, p. 07). O pensador francês diferencia a imaginação em dois aspectos: formal e material. Uma imaginação que dá vida à causa formal e outra imaginação que dá vida à causa material.

Freitas (2006) aponta que a imaginação formal de Bachelard valoriza os modelos teórico-matemáticos, e a formalização lógico-empírica das ciências naturais refere-se à tradição aristotélica, cartesiana e positivista de ciência. Enquanto a imaginação material vela a vigilância epistemológica, imprescindível à ciência, cristaliza os devaneios noturnos da matéria. Freitas assinala que a materialização do imaginário se dá quando se pensa, sonha ou vive a matéria. Vale salientar que um elemento material é o sinal que dá continuidade a um psiquismo imaginante (BACHELARD, 2001, p.8), um fluido especial que nos anima.

O artífice precisa da matéria para objetivar sua ação através de suas mãos e de sua imaginação, então, juntos transformam as imagens coletivas, simbologias, seus mitos e cosmologias em materialidades. O imaginário, por mais que individual, parece corresponder ao imaginário de uma coletividade, um grupo no qual o indivíduo está inserido.

Por outro lado, o homem parece ter a necessidade de explicar os fenômenos naturais e tudo que tem relação com sua existência na terra. Os mitos aparecem mesmo que de forma antagônica na tentativa de explicar fenômenos. A palavra é amplamente divulgada nos meios de comunicação, visto que ouvimos bastante a expressão: é mito ou verdade? O mito é comparado a uma história ou fato mentiroso sem valor científico, significando uma mentira ou farsa. Outras vezes, o mito é confundido com outros tipos de narrativas advindas do folclore popular como as lendas e os contos.

Durante um longo período da história da humanidade, as narrativas míticas foram consideradas criações de mentes “inferiores” oriundas do período Neolítico e de um estágio irracional da mente humana, principalmente entre os séculos XVIII e XIX, nos quais ocorreu o predomínio do teocentrismo. Caracteriza-se, pois, como o outro modo de encarar o pensamento “primitivo” – no lugar de explicitar que é um tipo de pensamento inferior, um tipo de pensamento fundamentalmente diferente do nosso (LÉVI-STRAUSS, 1978). No entanto, essa mudança de pensamento passou a ter uma nova perspectiva com alguns teóricos do início do século XX, que passaram a ver o mito como uma história sagrada e significativa para as sociedades “primitivas”. Um dos maiores defensores dessa ideia é o romeno Mircea Eliade, que discorda do mito como fábula, invenção, ficção. Ele revela que “eles aceitaram tal como era compreendido pelas sociedades arcaicas, onde o mito designa, ao contrário, uma “história verdadeira” e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado exemplar e significativo” (ELIADE, 1972, p.6).

Em muitas ocasiões, Campbell (2002) foi questionado sobre o que seria o mito: seria uma mentira? “Não, o mito não é uma mentira. O todo de uma mitologia é uma organização

de imagens e narrativas simbólicas, metáforas das possibilidades da experiência humana e a realização de uma dada cultura num determinado tempo" (CAMPBELL, 2002, p.29).

Lévi-Strauss (1978) esclarece que um mito não tem começo nem fim, é como um fragmento de uma narrativa maior. O seu sentido nunca está contido em si mesmo e deve ser buscado em outros relatos, muitas vezes em povos diferentes, nos quais poderá ser reencontrado de maneira transformada. De outra forma, Lévi-Strauss destaca que o mito é a história de um povo, uma identidade primeira e mais profunda de uma coletividade que se quer explicar e “que os mitos despertam no Homem pensamentos que lhe são desconhecidos” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p.8).

Almeida e Queiroz (2004) revelam que a forma mais simples e talvez a mais clara de definir o mito é como a representação concreta da concepção do mundo de comunidades humanas. Dessa forma, a tradição mítica de cada povo constitui um esforço no sentido da representação de si próprio, do que é, do que faz, de como vive, e do estabelecimento de toda uma moral, um ritual, uma mentalidade, baseando-se nessa mitologia. “A função social do mito, porém, não exclui a sua função poética ou recreativa” (ALMEIDA e QUEIROZ, 2004, p.233).

Eliade (1972) ao mencionar que o mito, visto sob a ótica das sociedades arcaicas, narra, graças às proezas de seus heróis míticos, algo que passou a existir - seja o cosmo ou apenas um fragmento, um vegetal, uma montanha ou um comportamento humano, atualizados através de cerimônias ritualísticas, para a busca de uma nova condição do ser – é sempre, portanto, a explicação de uma origem caracterizada pelas irrupções do sagrado. Ele contextualiza o mito como algo que conta uma história sagrada, relatando um acontecimento ocorrido no tempo primordial, no "princípio" de tudo. “O mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade que passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento [...] fala do que se manifestou plenamente. [...] desvendam a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras” (ELIADE, 1972, p.9).

Para Eliade, herdamos uma mitologia tão ou mais rica que a mitologia grega. A maioria dos mitos gregos foi recortada e, conseqüentemente, modificada, articulada e sistematizada por Hesíodo e Homero, pelos rapsodos e mitógrafos [...] em outros termos, elas se transformaram e enriqueceram no curso dos séculos, sob a influência de outras culturas superiores ou graças ao gênio criador de alguns indivíduos excepcionalmente bem-dotados (ELIADE, 1972, p.10).

Pensamos que os relatos de deuses, heróis, cataclismos e grandes transformações no cosmo e na vida dos homens costumam aparecer em todas as culturas do mundo. Esses tratam

de coisas que realmente existem, ou seja, daquilo que foi criado. É sempre a narrativa de uma origem, pois explica o aparecimento do homem, o destino após a morte e o aparecimento dos animais, plantas, rios, montanhas ou ainda um comportamento humano, como os rituais que rememoram os feitos dos heróis míticos nos tempos memoráveis do princípio, dando sentido à vida.

Os autores ressaltam, de maneira clara, a grande importância das narrativas mitológicas para as sociedades arcaicas. Com os povos indígenas não é diferente, uma vez que, para eles, os mitos constituem-se em uma história real e sagrada, realizada por entes sobrenaturais. Explicam que a origem é atemporal e inespacial, utilizando-se de uma linguagem metafórica nas narrativas míticas. O mito vem justificar os acontecimentos, as ações do homem, além de falar da criação, portanto, tudo que é criado parece ter relação com a mitologia, incluindo as produções artísticas e os artefatos materiais.

Lévi-Strauss assinala que as manifestações estéticas indígenas são estudadas como *sistemas de representação*, objetivando explicar *como* a sociedade pensa sobre si mesma e sobre o mundo que a rodeia, traduzindo essas percepções ao nosso próprio sistema cognitivo. Trata-se, pois, da chamada construção de um “modelo estrutural”, desenvolvido pelo método estruturalista. “O modelo deve ser construído de tal modo que seu funcionamento possa explicar todos os fatos observados” (LÉVI-STRAUSS, 1975, p.316), transcendendo o registro do ponto de vista estilístico, da difusão de estilos, em lugar disso, centraliza a análise da arte como representação mental.

Os estudos com ênfase na análise estrutural foram realizados em paralelo, ou após o estudo prolongado e exaustivo por parte de outros autores das sociedades em questão. “Os significados simbólicos, principalmente no domínio do social e ritual-religioso (objetos, atividades, relações, eventos, unidades espaciais) (TURNER, 1967, p.19) puderam ser estudados sobre uma base empírica sólida” (RIBEIRO, 1987, p.23). Os estudos revelam exemplificações e esquemas conceituais representativos do simbolismo. Uma temática para a qual os antropólogos se voltaram desde o início do desenvolvimento desta disciplina. As manifestações mágico-religiosas de povos pré-letrados se expressam em símbolos, incluindo as obras de arte (RIBEIRO, 1987).

A cultura de certos comportamentos, advindos de símbolos externos aplicados ao corpo ou fora do corpo, está relacionada à reprodução social. A virilidade pode ser exemplificada por um símbolo de controle da sexualidade em algumas tribos brasileiras, e o significado dos adornos corporais também vem sendo estudado (RIBEIRO, 1987). A pintura corporal foi objeto de estudo por Lux Vidal e Regina Müller. O que todos esses estudos

procuram demonstrar é que “a categorização *do* corpo obedece a regras de codificação que presidem o comportamento de seus portadores, de acordo com papéis sociais e rituais que esse código visual torna explícitos” (RIBEIRO, 1987, p.24). Esse hábito ou informação codificada, através de signos, passa de geração a geração, contribuindo para a sobrevivência e preservação da cultura das etnias.

Através dessa cultura, os símbolos que fazem parte da identidade étnica, em suas múltiplas manifestações simbólicas, são reproduções sociais de seus hábitos, costumes e usos que se conformam em explicações da sociedade.

Os artefatos amazônicos, por exemplo, estão repletos de significados e de simbolismos inerentes à região e à cultura amazônica. O enfoque dado à cultura baseia-se na afirmação feita por Vidal e Silva (1995), quando afirmam que a cultura é composta de ideias, concepções e significados, sempre reelaborados ao longo do tempo e do espaço acompanhando o dinamismo da própria vida.

Canclini (1983) que define a cultura como processo social de produção de significados, capazes de manter ou transformar aspectos das nossas maneiras de viver, não restringe apenas ao campo das ideias, ele ressalta que não existe produção de sentido que não esteja inserida em estruturas materiais. Os processos ideais de construção do sentido estão intimamente relacionados com as condições materiais disponíveis, incluindo-se aqui as econômicas.

A ideia de cultura pode ser vista como algo que está dentro de nós e ao mesmo tempo, em sentido oposto, à nossa volta, em constante construção, com possibilidades de renovação. Como num processo infinito de transformação, fazemos parte da natureza e a natureza faz parte de nós, à medida que o tempo passa, vamos modificando o ambiente em que vivemos num processo recíproco de autorrenovação. Afinal, “o homem faz parte da vida, a vida da natureza e a natureza do cosmo” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p.70).

A gênese latina da palavra cultura é *colere*, e pode ter muitos significados, desde cultivar e habitar até adorar, prestar culto e proteger. *Colere* também suscita, através da expressão latina *cultus*, a religiosidade, o culto, na ocasião em que a ideia de cultura foi substituída por um conceito efêmero de divindade e transcendência. “As verdades culturais — seja na arte superior ou nas tradições de um povo — são por vezes sagradas, devendo ser protegidas e veneradas. A cultura herda, assim, o imponente manto da autoridade religiosa” (EAGLETON, 2003 p.12).

A palavra Cultura marca no seu desvio semântico e contraditório os habitantes da cidade como sendo os “cultivados”, não os que vivem realmente da lavoura. Acosto-me à

explicação de Eagleton para tal paradoxo: “Os que cultivam a terra são menos aptos para se cultivarem a si próprios. A agricultura não permite tempo livre para a cultura”. (EAGLETON, 2003, p.12)

Marilena Chauí aponta um conceito de cultura alargado, tomando-o no sentido de criação coletiva de símbolos, valores, ideias e comportamentos, “de modo a afirmar que todos os indivíduos e grupos são seres e sujeitos culturais” (CHAUÍ, 1995, p.81). Os indivíduos, assim, são produtores de cultura, do conjunto de significados e valores do grupo ao qual pertencem.

Botelho também vai nesse sentido:

Vale nesta linha de continuidade a incorporação da dimensão antropológica da cultura, aquela que, levada às últimas consequências, tem em vista a formação global do indivíduo, a valorização dos seus modos de viver, pensar e fruir, de suas manifestações simbólicas e materiais, e que busca, ao mesmo tempo, ampliar seu repertório de informação cultural, enriquecendo e alargando sua capacidade de agir sobre o mundo. O essencial é a qualidade de vida e a cidadania, tendo a população como foco. (BOTELHO, 2007, p.110)

Percebem-se, pois, a valorização do patrimônio cultural, da organização social da comunidade, os hábitos, os costumes, as crenças e as manifestações da cultura formadora do grupo que contribui com as ações capazes de agir sobre o mundo.

Em seu significado, cultura quer dizer muitas coisas à nossa volta e dentro de nós mesmos, materialidades e imaterialidades que compõem nosso universo de convívio. Evidencia-se certa oposição, pois cultura sugere uma troca entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz, entre o artificial e o natural, entre o que fazemos e o que temos, entre o que é criado e o que nos é dado. Existe uma natureza ou matéria-prima além de nós que precisa ser trabalhada, reconstruída, até que tenha um significado humano, de pertencimento. A insistência nesse espectro dos opostos se deve porque aqui residem a tragicidade das palavras e as coisas no tempo contemporâneo. “Trata-se, assim, não tanto de desconstruir a oposição entre cultura e natureza quanto de reconhecer que o termo «cultura» é já, em si mesmo, essa desconstrução”. (EAGLETON, 2003, p.13). Estamos diante de um diálogo entre o natural e o artificial, metamorfoses que encontramos na cultura.

Eagleton (2003) faz a relação entre cultura ligada à natureza, e civilização, relacionada a uma atividade humana e artificial. Especificamente, examina os modos pelos quais se dá essa relação. Para ele, assim como o homem interfere na natureza e a modifica, esta, também, age sobre ele, num diálogo: a natureza e o homem agem um sobre o outro. Numa certa continuidade entre o homem e o ambiente, como o próprio Eagleton revela, quando fala de

nós como seres culturais que somos e que fazemos parte da natureza na qual vamos trabalhar: “parte do sentido da palavra «natureza» é recordar-nos o *continuum* entre nós próprios e o que nos rodeia, tal como a palavra «cultura» é útil para realçar a diferença”. (EAGLETON, 2003, p.17). Na visão do autor aqui requerido, a cultura é posta como o meio constante de autorrenovação da natureza. Podemos, então, modificar o cultural e, portanto, percebê-lo como uma construção.

Percebe-se ainda uma ausência de definição universal do termo, pois a cultura é apresentada com variados sentidos dependendo da disciplina.

Geertz (2008) aponta a cultura como uma teia de significados tecida pelas pessoas na sociedade, em que as pessoas desenvolvem seus pensamentos, valores e ações, e, a partir dela, as pessoas interpretam o significado de sua própria existência. “A cultura, em vez de ser acrescentada, por assim dizer, a um animal acabado ou virtualmente acabado, foi um ingrediente, e um ingrediente essencial, na produção desse mesmo animal”. (GEERTZ, 2008, p.34). Com a descoberta do fogo, a evolução dos utensílios e ferramentas, a organização da família, da caça e, principalmente, a evolução dos processos simbólicos, linguagens e rituais para a comunicação, surgiu um novo cenário ao qual o homem foi compelido a se adaptar.

O interessante é que Geertz (2008) coloca o homem e o padrão cultural como um sistema positivo que se realimenta, de modo que cada um modela o progresso do outro: “um sistema no qual a interação entre o uso crescente das ferramentas, a mudança da anatomia da mão e a representação expandida do polegar no córtex é apenas um dos exemplos mais gráficos” (GEERTZ, 2008, p.35).

O homem demarcou seu destino biológico, embora sem perceber, sem notar, ele mesmo se criou, produzindo artefatos, organizando a vida social, expressando emoções. E, para conseguir essas ações, o homem foi compelido a depender cada vez mais de fontes culturais e processos simbólicos. “Assim como a cultura nos modelou como espécie única — e sem dúvida ainda nos está modelando — assim também ela nos modela como indivíduos separados” (GEERTZ, 2008, p.38).

A cultura, assim, parece modelar, transformar o homem e o ambiente. É capaz de retratar e modificar a vida, a sociedade. Da mesma maneira que transforma, ela é transformada pelos padrões econômicos, relações sociais e simbólicas.

Machado (2010), quando se refere ao mundo da cultura, destaca que este é um lugar dentre os ecossistemas informacionais de transformações encadeadas no qual aquilo que acontece num espaço reflete em outros, porque todos convivem na semiosfera e são permeáveis às flutuações que gravitam em seu entorno.

Nas *Teses para uma análise semiótica da cultura (uma aplicação aos textos eslavos)*, que vieram a público somente nos anos 70 [...], está clara a necessidade de examinar a mutualidade das relações entre natureza e cultura como um processo de luta pela informação. Cultura e não cultura são os agentes vivos desta luta como forma de garantia da consciência responsiva e dos espaços de mente em expansão como tudo na cultura (MACHADO, 2013).

Nesse sentido, quando se observam os indígenas, percebe-se que questões externas ao centro da cultura parecem estar de fato influenciando-a, transformando-a, a ponto de modificar o produto artesanal por eles produzido.

Geertz (2008) assinala que o ponto global da abordagem semiótica da cultura é contribuir para se ter mais acesso ao mundo conceptual no qual vivem os sujeitos, para que seja possível ampliar o diálogo com eles. Em torno desta análise, Geertz (2008) revela que a tarefa construída a partir da concepção simbólica da cultura é descobrir as estruturas conceituais que informam os atos dos sujeitos e construir um sistema de análise que permite diferenciar o que é específico dessas estruturas conceituais de outros determinantes do comportamento humano. A teoria tem como principal tarefa fornecer um vocabulário no qual possa ser expresso o que o ato simbólico tem a dizer sobre si mesmo, ou seja, sobre o papel da cultura na vida humana.

Thompson (2009) aponta a teoria de Geertz sobre cultura como a mais importante. Um conceito de cultura que surgiu da literatura antropológica, uma vez que ele redirecionou a análise da cultura para o estudo do significado e do simbolismo, além de dar destaque à centralidade da interpretação como uma estratégia metodológica.

É preciso navegar nos detalhes para entender a verdadeira essência das várias culturas, dos vários tipos de indivíduos dentro de cada cultura e enxergar a humanidade de perto, como ela é.

Ao que parece, vemos a cultura como um sistema de significados, com uma identidade própria e linguagem que fornece referências para que as pessoas vivam em grupo. A persona só existe na relação com o outro, o sujeito não olha apenas para dentro de si. Ele sempre está em relação à comunidade na qual ele vive.

Maffesoli (1999) vai, nesse sentido, vivenciar ou sentir em comum. Nós só existimos enquanto o outro nos instiga, nos aborrece, mas também nos dá força, nos escuta...somos nós em relação a este outro. Não existe o eu sem o outro (SARTRE, 1997).

Nessas relações do eu com o outro, do sentir em comum, estabelecem-se a cultura e os objetos resultantes dela. Todos os povos têm cultura, pois possuem regras, símbolos, sistemas

significantes e representações das coisas. O conceber, o fazer e usar também possuem elementos que conformam a cultura de cada grupo. Seus artefatos concebidos, de forma não natural, estão impregnados de cultura.

Essa cultura, manifestada e produzida pelo seus membros, presente nos artefatos de forma única e peculiar é chamada de cultura material. A expressão ‘cultura material’ foi muito empregada no século XIX por arqueólogos, etnólogos e antropólogos. Tendo sido entendida como coleção da arte produzida pelos povos primitivos, feita com arte, em latim, *arte factus*, que originou nosso artefato, que, por sua vez, alude aos objetos feitos pelo trabalho humano, diferentemente dos objetos naturais. “Generalizando a partir do artefato individual para o conjunto de artefatos produzidos e usados por um determinado grupo ou por uma determinada sociedade, chegamos ao conceito de cultura material” (CARDOSO, 1998, p.19), expressão que tem gênese na etnologia e no estudo dos artefatos de povos vistos como primitivos.

Atualmente, o conceito ganhou uma amplitude maior, entendendo-se “cultura material da nossa sociedade como uma forma de entender melhor os artefatos que produzimos e consumimos, bem como a maneira em que estes se encaixam em sistemas simbólicos e ideológicos mais amplos” (CARDOSO, 1998, p.19). A cultura material abarca artefatos de caráter artístico, tecnológico, de origem industrial ou artesanal, seja qual for a função, utilidade ou valor simbólico.

Menezes (2005) assinala que as imagens não são puros conteúdos em levitação ou meras abstrações, mas, antes de tudo, constituem coisas materiais, objetos físicos e artefatos. Importante salientar que existe uma diferença entre objetos e artefatos. Cardoso (2012) assinala uma distinção entre eles, dando como exemplos de objeto, uma montanha, uma pedra e uma árvore.

Artefato é um objeto feito pela incidência da ação humana sobre a matéria-prima: em outras palavras, por meio da fabricação. Sua raiz etimológica está no latim *arte factus*, “feito com arte”; ela está na origem do termo “artificial”, ou seja: tudo aquilo que não é natural. (CARDOSO, 2012,)

O artefato é fruto de um processo que começa antes de sua criação, com uma forte intenção, já o objeto natural tem materialidade, mas não expressa intenção. Um tronco caído de uma árvore, por exemplo, é um objeto natural, mas se um artista plástico pegar esse tronco e modificá-lo, dando-lhe uma forma diferente do original, *voilà*, o tronco não é mais aquele mesmo objeto natural, e sim um artefato, feito com arte de fato, artificialmente. Feito pelas mãos do homem com forte intenção e intervenção. Esse conceito de artefato remete aos quatro

elementos da pesquisa causal de Aristóteles: causa material, aquilo de que é feito o objeto; causa eficiente, o que deu lugar a esse objeto; causa formal, o que deu a forma do objeto; causa final ou teleológica, aquilo que um objeto visa. Dessa relação, resulta o princípio do hilemorfismo: “hylé (matéria) + morphé (forma) + finalidade (causa final). Se a cultura está relacionada aos quatro elementos citados por Aristóteles, a cultura material, por sua vez, se manifesta por intermédio da causa material e da causa formal”, como ressaltado por (FERREIRA; COUTO, 2012 p.7 apud CIPINUIK; PORTINARI, 2008).

Cardoso (2012) assinala que diferentemente do objeto, o artefato é produzido, de forma não natural, com a interferência do homem e tem um significado que pode mudar com o tempo de acordo com as experiências das pessoas com o referido artefato.

Pensamos que seria mais correto dizer ‘artefato’, que se refere aos objetos produzidos através do trabalho do homem, do que ‘objeto’.

[...] seis fatores que condicionam o significado do artefato, possuindo a capacidade de modificar a sua imobilidade ou fixidez de sua natureza essencial [...] Três desses fatores estão ligados à situação material do objeto, e três outros estão ligados à percepção que se faz dele. Os da primeira categoria são: uso, entorno e duração. Os da segunda categoria são: ponto de vista, discurso e experiência [...] Significado, em última instância, reside unicamente na percepção dos usuários (sendo quem faz, o autor ou criador, considerado usuário também). Se o sujeito capaz de atribuir significado, o objeto não quer dizer nada; ele apenas é. A apreensão de todos os fatores citados deriva da relação entre usuários e artefatos, numa troca de informações e atribuições que se processa de modo contínuo. Em última instância, é a comunidade que determina o que o artefato quer dizer. (CARDOSO, 2012, p. 47-48)

Desse modo, representam mais do que sua própria materialidade e funcionalidade, pois sua existência tem relação com a vida dos sujeitos.

Barbosa Filho confirma quando descreve os objetos:

Objetos são meios materiais de representar a imaterialidade. Desejos, necessidades, sentimentos e muitas outras mais sensações humanas, podem ser expressos, construídos e, até mesmo, atendidos através da existência, seja pela posse, seja pela contemplação, de um objeto simples ou dos mais complexos. De certa forma, representam uma interação dinâmica do ser humano com a sua realidade e, ao mesmo tempo, com o seu imaginário. (BARBOSA FILHO, 2009, p.54)

A partir disso, pode-se perceber a importância da transferência de significados durante o processo de concepção do artefato, uma vez que essa produção se utiliza de valores e ideias provenientes do contexto cultural, o qual tem importante participação no incentivo ao consumo e na formação da cultura material.

O conjunto de artefatos produzidos e usados por nossa sociedade é chamado de cultura material e podemos falar dessa nossa cultura material como uma forma de compreender os artefatos e como se encaixam em sistemas simbólicos mais amplos (CARDOSO, 1998, p.20).

Independentemente da função ou forma dos artefatos, eles são resultado da produção humana, são parte da sociedade, da mesma forma que são, também, parte de sua cultura material.

1.2 SATERÉ-MAWÉ

1.2.1 ORIGEM

Figura 01 – Mapa da Terra Indígena no Rio Andirá.



Fonte: Adaptado de Teixeira, 2017.

O processo de demarcação da área indígena Sateré-Mawé foi iniciado em 1978, quando na ocasião da delimitação da área por técnicos da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), sob a orientação dos líderes indígenas Raimundo Ferreira da Silva (Dico), Donato Lopez da Paz, Emílio Tiburcio e Manoelzinho. Mas os trabalhos foram interrompidos por dois anos. Nesse período, o território dos Sateré-Mawé sofreu ameaças de invasão, a saber: a construção da estrada Maués/Itaituba, cujo projeto foi embargado, que cortaria a Terra Indígena ao meio, ligando Maués ao Sul do Brasil, contrariando o traçado exigido pelos indígenas; as invasões da empresa francesa de petróleo *Elf-Aquitaine* que, durante os anos de 1981 e 1982, realizou estudos sismológicos causando grandes prejuízos à flora e à fauna da região, como também provocaram a morte de indígenas Sateré-Mawé com a detonação de cargas de dinamite. Além dessas invasões, houve entrada de garimpeiros advindos da região

do Tapajós e de posseiros que moravam próximo à fronteira da Terra Indígena (TEIXEIRA, 2015).

Teixeira (2005) revela que devido às cobranças dos Sateré-Mawé à FUNAI, intensificadas após as invasões da *Elf-Aquitaine*, foi retomado o processo de demarcação em 1981. Em 06/05/1982, foi publicada a portaria de demarcação, mas sua homologação só aconteceu em 06/08/1986. Por conseguinte, a Terra Indígena do Andirá-Marau compreende hoje uma área de 788.528 ha e perímetro de 477,7 km, sendo assim: no estado do Amazonas, distribuída pelos municípios de Maués (148.622 ha), Parintins (30.994 ha) e Barreirinha (143.044 ha), e no estado do Pará pelos municípios de Itaituba (350.615 ha) e Aveiro (115.253 ha). Os principais rios abarcados são o Marau, o Miriti, o Urupadi, o Manjuru, o Andirá e o Uaicurapá, compreendendo, apenas, uma pequena extensão do território tradicional.

No rio Andirá, as maiores aldeias são: Ponta Alegre (397 hab.), Simão (287 hab.), Molomgotuba (281 hab.), Vila Nova (270 hab.), Castanhal (185 hab.), Conceição (144 hab.), Araticum Novo (148 hab.), Fortaleza (121 hab.), Umirituba (136 hab.), e Nova América (105 hab.). As outras 39 comunidades têm, cada uma, menos de 100 pessoas, algumas até com menos de 20 habitantes, como Ponto Alto, São Miguel, Boa Vista, Itaubau, São João, Jatuatuba, Limoal, São Gabriel, São Marcos, São Sebastião do Arco, Tigre e Itapiranga (TEIXEIRA, 2005).

Dados do IBGE (2010) apontam que hoje são mais de 13.310 indígenas Sateré-Mawé que ocupam essa área demarcada, abrangendo os municípios de Maués, Parintins e Barreirinha (AM) e os municípios de Itaituba e Aveiro (PA). Uggé apontou em 1993 cerca de 35 aldeias e outras localidades menores, cada uma com um tuxaua (cacique) e muitas casas espalhadas ao longo dos rios Andirá, Marau, Miriti, Urupadi, Majuru e igarapés afluentes desses rios. Em uma pesquisa mais recente, na terra Andirá-Marau, constatou-se a existência de 91 aldeias ao longo dos principais rios e igarapés que cortam essa área, onde vivem cerca de 1.600 famílias, correspondendo a 7,5 mil habitantes (TEIXEIRA, 2005).

O território Sateré-Mawé foi reduzido com a ocupação da Amazônia pelos não indígenas; tropas de resgate; missões jesuítas e carmelitas; extração da seringa (borracha); expansão das cidades de: Barreirinha, Maués, Itaituba e Parintins; além da extração do pau-rosa; abertura de garimpos e dominação da economia indígena através dos regatões³. Porém,

³ São canoas de regatão as que navegam fóra dos portos das cidades, villas, freguezias e povoados da província, contendo secos e molhados, como verdadeiras lojas ou tabernas fluctuantes, vendendo e comprando ou

mesmo com a diminuição de suas terras, os Sateré-Mawé conseguiram preservar uma área privilegiada de seus ancestrais, parte importante de seu território. Por serem indígenas da floresta, do centro, até o início do século XX, escolhiam para suas aldeias as regiões mais centrais da mata, perto das nascentes dos rios. A fartura de guaraná, de palmeiras e frutas importantes para a alimentação, e outros vegetais, é maior nessas áreas (LORENZ, 1992).

As aldeias Araticum Velho e Terra Preta, nas cabeceiras do rio Andirá, originaram as aldeias que foram aparecendo, nos últimos oitenta anos, ao longo das margens desse rio. A aldeia Marau Velho também foi o polo que deu origem às aldeias que surgiram ao longo dos rios Marau, Manjuru, Urupadi e Miriti. Atualmente, aquelas aldeias primeiras não mais existem, elas sumiram na década de 1920 (BATISTA, 2001).

Nunes Pereira (1954), quando cita Pedro Cordovil, assinala que a Ilha Tupinambarana foi fundada em 1796 e assim chamada porque foi o local onde se refugiaram os Tupinambás, e, além desse grande povo, estabeleceram-se também os Sapupés e os Maués na ilha Maracá. O autor aponta, por meio de Antonio C.R. Bittencourt, que a essas tribos juntaram-se também, em 1790, os Paravianas e Uapixanas, que foram deportados do rio Negro, por crimes que haviam cometido. E mais tarde, em 1803, chegaram os mundurucus. Então esses indígenas cultivaram o tabaco, o cacau, o guaraná e a mandioca e, paralelamente, se dedicavam à pesca da tartaruga, do peixe pirarucu e do peixe-boi (PEREIRA, 1954).

Os primeiros cronistas⁴ dos séculos XVI e XVII como Carvajal (1542), Cristobal Acuña (1639) e Maurício de Heriarte (1662), assim como os missionários dos séculos XVII e XVIII, relatam uma alta densidade populacional e uma forte diversidade social ao longo da Amazônia (FIGUEROA, 1997).

Figueroa cita o bispo de Belém, João de SÃO JOSÉ (1847), que viajou pela região do Tapajós durante suas viagens pastorais entre os anos de 1762 e 1763, e destacou a importância da população: "bastaria a população de qualquer um desses rios, e não o mais importante, por povoar Portugal [...] a nação dilatada de Magués⁵ inclui cerca sessenta mil pessoas" (FIGUEROA, 1997, p.37. **Tradução nossa**). A autora cita ainda RODRIGUEZ (1714) se

permutando gêneros e objetos do commercio pelos sitios, fazendas, fabricas, engenhos e feitorias (APEP; CLPGP, Tomo XII, Parte 1ª, 1850; Resolução no. 182 de 09.12.1850. Apud, LOPES, 2002).

⁴Os principais cronistas missionários deste primeiro período de contato, além dos mencionados neste parágrafo, são BETENDORF [1661-98] (1910) e DANIEL ([1750-57, ou 1797] (1840, 1841, 1878). Colchetes indicam o ano de escrita de colunas como PORRO (1995) as cita. Quanto à data em que o padre João Daniel teria escrito sua obra, indica o historiador Varnhagen na apresentação da edição publicada pela Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o ano de 1797 como plausível. Há uma segunda edição Integral do Tesouro, em dois volumes, nos Anais da Biblioteca Nacional, vol. 95, 1975 (FIGUEROA, 2006, p.37).

⁵Outra denominação para Mawés.

referindo aos grupos indígenas que moram na costa esquerda do rio Madeira: “eles são tão numerosos quanto folhas da floresta que habitam”.

Porém o rápido declínio demográfico das populações Tupinambá e Tapajó, relatado pelos cronistas, deveu-se à sua localização, muito próxima à frente da colonização, às epidemias e à situação de violência que gerou. Em 1975, DANIEL conta que, no ano de 1750, três mil pessoas morreram de sarampo nas missões e SÃO JOSÉ, bispo de Gran Pará, sem especificar a data ou a área, diz que os mortos por sarampo e varíola foram quase sessenta mil. De vinte a trinta famílias espalhadas e uma grande aldeia de 500 famílias de Tapajós na foz do rio são relatadas em início da colonização, mas cinquenta anos depois, este grupo praticamente desaparece das crônicas. Da mesma forma, os Tupinambá são raramente mencionados (FIGUEROA, 1997).

Infelizmente, o povo Sateré-Mawé foi reduzido, mas é um dos poucos povos que permanecem firmes com suas tradições e preservam a sua língua nativa.

“Nos últimos oitenta anos, uma série de fatores vem provocando a multiplicação e estabelecimento das comunidades/aldeias, nas margens dos rios Andirá e Marau, em localidades mais próximas às cidades, provocando mudanças significativas na sua localização tradicional” (TEIXEIRA, 2005, p.23). Citam-se, também, mudanças no modo de vida do povo Sateré-Mawé, através de intervenções das missões religiosas do órgão oficial encarregado de garantir a preservação das Terras Indígenas (inicialmente, o Serviço de Proteção ao Índio – SPI e, posteriormente, a sua sucessora, a Fundação Nacional do Índio – FUNAI) dos regatões e das epidemias (TEIXEIRA, 2005).

Os indígenas observam que as aldeias próximas às antigas aldeias Araticum Velho, Terra Preta e Marau Velho guardam melhor as tradições do povo Sateré-Mawé, quando comparadas às aldeias mais próximas das cidades (BATISTA, 2001).

Notadamente, o contato com a cidade interfere no ambiente dos Sateré-Mawé e quanto mais próximos, mais recebem as influências dessa outra cultura diferente, movimentando trocas entre essas culturas. Sob a perspectiva da complexidade de Edgar Morin (2006a) ocorre uma inter-relação entre saberes distintos e complementares.

Hoje, na margem direita do Urariá na Amazônia, na aldeia indígena de Maraguapajy, vivem três etnias: Sateré-Mawé, Parintintim e Maraguá. Os Maraguás recorreram ao auxílio dos Mawés e, com a fusão dos povos, a região passou a ser conhecida como dos Maraguá-Mawé, reconhecidos como Maraguá (YAMÃ, 2007).

Os Sateré-Mawé sempre acolheram indígenas de outras etnias, conforme relatos durante a pesquisa. Esse povo tem o costume de acolher outros povos indígenas.

Eles vivem nas aldeias ao norte do rio Amazonas e ao sul pelas cabeceiras do rio Tapajós. Os Sateré-Mawé habitam a Terra Indígena Andirá-Marau, localizada na região do médio rio Amazonas, entre os estados do Amazonas e Pará, ocupando, ainda, a terra indígena Koatê-Laranjal, junto com o povo Munducuru (TEIXEIRA, 2005).

O rio Andirá é a região mais populosa, no município de Barreirinha, onde existem cerca de 50 aldeias com população estimada de 3,8 mil pessoas e média de 4,9 pessoas por domicílio. Na região do rio Marau há 37 aldeias (TEIXEIRA, 2005).

Para chegar até o rio Andirá, o trajeto leva, aproximadamente, 3 horas e meia de viagem de lancha, do centro da cidade de Parintins para o campo. A Figura 02 mostra a localização de Parintins em relação ao rio.

Figura 02 - Mapa Situacional por equipe de pesquisadores do Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia e 23 pessoas, representantes das cinco comunidades.



Fonte: Santos (2008 apud Nova Cartografia Social, 2007).

Percebe-se, na figura 02, a localização da cidade de Barreirinha e da comunidade Sateré-Mawé denominada Ponta Alegre. É uma grande aldeia, sendo, pois, a primeira que vemos quando entramos no campo.

Nunes Pereira (1954) revela que “Ao longo da margem esquerda dos rios Tapajós, na sua parte inferior, frente a Alter do Chão, apontaram-nos vestígios de antigos aldeamentos dos Maués” (PEREIRA, 1954, p.13). O autor assinala que nesta localização, deveriam ter passado os que desciam ou subiam vindo de Cuiabá ou indo de Santarém pelo Tapajós acima, em busca de guaraná, ouro ou indígenas. O autor cita ainda que o monge beneditino Fr. João de S. José confirma que em tempos de outrora os Maués viviam nesta área (PEREIRA, 1954).

Com relação a como os Sateré-Mawé são chamados, vemos algumas denominações distintas: Maooz, Mabué, Mangués, Manguês, Jaquezes, Maguazes, Mahués, Magués, Mauris, Mawés, Maraguá, Mahué, Magueses. Nunes Pereira cita que Métreaux, depois de Martius, os chama de Arapium, alegando que o padre João Daniel assim os entendia. Mas destaca que isto

foi contestado por Serafim Leite na sua História da Companhia de Jesus no Brasil, volume IV, 1943, página 303 (PEREIRA, 1954, p.15-16).

Essa confusão aconteceu devido à variedade de denominações estabelecidas entre cronistas dos expedicionários, predadores de índios, desbravadores de sertões, naturalistas e missionários ao longo da história, revela o autor.

Com relação a terra e à cosmologia Sateré-Mawé, Figueroa (1997) revela:

Les Sateré-Mawé partagent avec les autres Tupi-Guarani une distribution tripartite et verticale du cosmos, où l'humain occupe la position centrale. Chez les Tupinambá et les Guarani, les chefs religieux prônaient, avec l'assentiment collectif et des chefs politiques, le retour au niveau d'en haut du cosmos, conçu comme une "première terre" d'origine, antérieure à la création d'une deuxième. Cette dernière s'était faite par dédoublement de la première terre. Les Tupinambá et les Guarani plaçaient leurs ancêtres et leurs dieux dans la première. Elle était conçue comme le "lieu" de la réalisation de l'aguyje, la "complétude achevée" de l'humanité. L'humanité, par contre, serait restée au niveau intermédiaire, celui de la "deuxième terre" affectée d'imperfection. Le destin des humains consistait donc à faire le chemin de retour vers cette origine regrettée, la Terre sans Mal. L'interprétation de la cosmologie sateré-mawé proposée dans le présent travail permet de conclure que avec le complexe symbolique du guaraná, une nouvelle conception de la place de l'humanité et de son destin est apparue sur la base du même modèle cosmologique des tupi-guarani. Le lieu accueillant où s'installèrent les Tupinambá est ainsi devenu une figure implicite de la Terre sans Mal. (FIGUEROA, 1997, p.1-2)

Os Sateré-Mawé compartilham com os Tupi-Guarani uma distribuição vertical do cosmos, em três partes, na qual o humano ocupa a posição central. Entre os Tupinambás e Guaranis, os líderes religiosos, com o consentimento coletivo, e os líderes políticos, defenderam o retorno ao nível mais alto do cosmos, concebido como uma "primeira terra" de origem, anterior à criação da segunda. Os Tupinambás e os Guaranis colocaram seus ancestrais e seus deuses na primeira. Concebeu-se como o "lugar" da realização de Aguyje (da graça) a "completa completude" da humanidade. A humanidade, por outro lado, teria permanecido no nível intermediário, na "segunda terra" afetada pela imperfeição. O destino dos humanos era, portanto, retornar a essa primeira terra de origem, a Terra sem o Mal (FIGUEROA, 1997).

Alba Figueroa (1997) propõe que a interpretação da cosmologia Sateré-Mawé permite concluir que, com o complexo simbólico do Guaraná, uma nova concepção do lugar da humanidade e seu destino surgiram com base no mesmo modelo cosmológico tupi-guarani. Por conseguinte, o local acolhedor onde os Tupinambás se estabeleceram tornou-se um símbolo implícito da Terra sem o Mal.

Esse povo Sateré-Mawé nasceu de cruzamentos, como mostra sua história, sua cultura. Sua sociedade é a marca de uma das ondas migratórias de Tupi indo em busca da Terra sem o

Mal, lugar utópico designado pelas crenças. Os grupos tupis foram muito importantes para o desenvolvimento da cultura Sateré-Mawé. Eles teriam finalmente se estabelecido no sistema insular Tupinambarana, no Médio Amazonas, atraídos pela riqueza natural da região e provavelmente também pelos poderes atribuídos ao guaraná, do qual é feita a bebida estimulante. Os Sateré-Mawé vêm da mistura desses Tupinambás com populações locais (FIGUEROA, 1997).

Du point de vue sémantique le suffixe tupi "-rana"⁶ (Tupinambá-rana) semble correspondre dans la langue Sateré-Mawé à /ran/, un morphème polyvalent dont l'une des fonctions est adverbiale et qui indique la persistance. Ce serait plus ou moins l'équivalent de "encore" ou de "proche" et, dans ce deuxième cas, ce suffixe marque de petites différences parmi un ensemble d'objets perçus comme appartenant "encore" à une même catégorie de référence. Celle-ci prend le statut de taxon, implicite ou non, dans lequel sont insérées les catégories en opposition de "vrai", "authentique" ou "propre" (/sese/) et de "faux" ou "impropre" (/rayn/), c'est-à-dire tout ce qui gravite autour mais n'est pas équivalent au paradigme "véritable". On peut alors proposer des hypothèses: que "Tupinambarana" désignerait les groupes résultant d'un métissage avec les Tupinambá, et que le nom de Tupinambarana n'aurait plus été employé lorsque les ethnonymes particuliers auraient été connus. (FIGUEROA, 1997, p. 38-39)

Figuerola (1997) aponta que o sufixo tupi "-rana" somado a Tupinambá + rana parece corresponder na linguagem Sateré-Mawé a / ran /, um morfema cuja função é adverbial e significa persistência. Isso seria mais ou menos o equivalente a "próximo", no qual estão inseridas as categorias em oposição a "verdadeiro", "autêntico" ou "limpo" (/ 'sese /) e de "falso" ou "impróprio" (/ rayn /), ou seja, tudo o que gira em torno, mas não é equivalente ao paradigma "real". Sugere, ainda, que "Tupinambarana" designa os grupos resultantes de uma miscigenação com Tupinambá, e que o nome de Tupinambarana não seria mais usado para etnias conhecidas.

Esses Tupinambás teriam feito parte da grande corrente migratória, oriunda da região costeira da Bahia, Pernambuco, Paraíba, Maranhão e Pará, que subiu para Amazônia em diversos lugares. Alba Figuerola cita Fernandes (1959), Acuña (1942) e Heriarte (1956), quando se refere ao êxodo real. E aponta que os Tupinambás teriam dominado até 1639 os territórios que se estendiam até 900 lugares, dos quais 76 estão espalhados ao longo da Amazônia. Alguns deles teriam voltado do Madeira, até o Piemonte Andino⁷, descendo novamente para se estabelecer na região das Ilhas Tupinambarana.

⁶ Rana, oposto ao verão, significa "semelhante, próximo, o que parece mais, mas não é idêntico, pseudo", portanto, "mal feito, bruto, rude". (LEMON BARBOSA (1956: 83) apud Figuerola, 1997)

⁷ Piemonte se refere à geologia de uma região situada entre a montanha e a planície. Alguns Tupinambás teriam voltado do Madeira até o Piemonte Andino.

A América Andina é composta pela Bolívia, Chile, Colômbia, Equador, Peru e Venezuela. Esses países são cortados pela Cordilheira dos Andes, que se estabelece de norte a sul no extremo oeste da América do Sul, daí a denominação América Andina (<https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/geografia/america-andina.htm>).

Os Tupinambás (habitantes da ilha - ou do conjunto das ilhas - Tupinambarana) e os Tapajós (habitantes da foz do rio do mesmo nome) exerceram até meados do século XVII um domínio político e / ou demográfico sobre os outros do sul do Amazonas, através do comércio, controle e redução de escravidão de certos outros grupos, mas especialmente através de casamentos interétnicos. O domínio demográfico desses grupos é apenas sugerido para Tapajós conforme revela HERIARTE em 1956, e os resultados da pesquisa arqueológica apontada por NIMUENDAJU em 1949 (FIGUEROA, 1997).

Os Tupinambás então teriam gradualmente atenuado as diferenças e permitido algumas fusões entre os grupos. Essa hegemonia até leva Heriarte a se referir à província Tupinambarana e o Tapajós como áreas de influência desses grupos dominantes de acordo com a autora.

Figuroa (1997) cita Menendez (1981-2, 1984-5, 1992) com base em diferentes documentos, uma visão geral da localização, cronologia e razões para os deslocamentos Tupis.

A tupinização provavelmente se espalhou pela região Tupinambá na parte norte, mas também para o sul, considerando-se a preexistência de um núcleo tupi (o "Tupi Central de MARTIUS (1867)). Esse núcleo de Tupi se estendeu sob a pressão da dinâmica interna das relações tribais entre os Apiaká, Munduruku, Kawahiwa-Parintintin do Norte, dos rios altos Juruena e Arinos (afluentes do alto Tapajós) em direção à parte mais setentrional entre os rios Madeira e Tapajós, habitado por populações que hoje possuem laços genealógicos estreitos com os Sateré-Mawé. Pode-se supor que, como no caso de Tupinambá, esses grupos étnicos que vieram do Sul, cujas línguas são todas derivadas de um tronco-tupi, trariam também durante sua progressão para o norte, uma área já habitada por grupos de outras línguas, elementos que também teriam permitido uma homogeneização cultural (FIGUEROA 1997).

1.2.2 MITOLOGIA

A história da etnia Sateré-Mawé começou, de acordo com a mitologia, da força de uma mulher chamada *Anhyã-muasawyp* que teve seu filho morto pelos dois irmãos. Essa

Os Andes fornecem características que qualificam os estados localizados entre os trópicos e atravessados pela cordilheira. Peru e o Equador têm uma frente marítima, a Colômbia tem duas, uma no Pacífico e outra no Mar do Caribe. Apenas a Bolívia não tem acesso ao Pacífico desde a perda de suas províncias costeiras resultante da guerra com o Chile de 1879 a 1883 (DOLLFUS, 1991).

mulher ainda vivia numa dimensão que antecede o humano, uma dimensão encantada (TORRES, 2014).

Quando pensamos na gênese do povo Sateré-Mawé, logo voltamos para a questão mitológica de sua origem. Como a história começou? Conta a mitologia que os irmãos de *Anhyã-muasawyp*, não aceitaram a gravidez da irmã e a expulsaram de casa. *Anhyã-muasawyp* era muito bonita e todos os animais da selva queriam copular com ela. Seus irmãos Yakumã e Ukumã'wató eram ciumentos e não gostavam da ideia (YAMÃ, 2007, p.52). Eles a protegiam dos bichos da floresta, e a irmã era conhecedora de todos os segredos das plantas, pois sabia usar suas propriedades medicinais.

Certo dia, uma cobrinha-macho, dentre outras criaturas da floresta apaixonadas por *Anhyã-muasawyp*, prometeu a si mesma que ela seria sua esposa e ainda falou para todos os bichos da floresta, que zombaram e riram dela, mas a cobrinha-macho não desanimou. Espalhou o perfume da planta de nome ipohêrê-pohô'hôp por onde ela passava, inundando o caminho com um irresistível aroma que a alegrava e a seduzia. Então, a cobrinha-macho deitou-se e esperou-a mais adiante. *Anhyã-muasawyp* passou pela cobrinha “e esta a tocou na ponta do pé. Isso foi o bastante para que ela ficasse grávida” (YAMÃ, 2007, p.53).

Os irmãos não queriam a cobrinha-macho como cunhado e também não queriam ter como sobrinho um filho daquela cobrinha sem importância. Furiosos, mandaram que ela abortasse o filho, mas ela não concordou e foi expulsa, tendo seu paraíso Nusokén usurpado pelos irmãos que a proibiram de voltar lá.

“Chegou o dia em que a criança nasceu” (YAMÃ, 2007, p.54). Ela fez o parto sozinha, o chamou de Kahu`ê e, então, o criou bem longe dos irmãos. Depois que cresceu, o menino pediu à mãe para voltar à região onde viviam seus tios. Chegando lá seus tios o mataram (TORRES, 2014, p.28).

Antes de ele nascer, sua mãe havia lhe falado sobre o que tinha acontecido, contou sobre o sítio que tinha chamado Nusokén, região encantada situada entre os rios sagrados Waicurapá e Andirá, cheio de frutas boas como a castanha, fruto da primeira castanheira (YAMÃ, 2007, p.52) – brotada das patas da onça - que também era de sua propriedade, mas como seus tios, Yakumã e Ukumã'wató, tinham tomado o terreno, ela não mais podia ir lá e que também seus irmãos tinham colocado a paca e a cotia vigiando Nusokén.

O kurumim, porém, continuava a choramingar e a pedir, até que *Anhyã-muasawyp* o levou até lá para comer a fruta. A cotia viu embaixo da castanheira restos de fogueira e ouriços partidos onde eles haviam torrado as castanhas e foi correndo contar para os irmãos de

Anhyã-muasawyp, que mandaram o macaquinho Hanuã-Xuin e a cotia vigiar o local com ordem de matar quem se aproximasse (YAMÃ, 2007, p.54).

O menino teve mais desejo de comer castanha e lá voltou. Os vigias se aproximaram de mansinho com uma cordinha no toco da árvore, esperaram o menino descer e quando ele desceu, deceparam-lhe a cabeça. A mãe que já estava indo ao local, quando escutou os gritos correu, mas, quando lá chegou, o encontrou degolado com os vigias. Desesperada, aos gritos, disse: “Está bem meu filho, foram seus tios que o mandaram matar. Mas se eles pensam que matando irão acabar com a sua existência, estão muito enganados; irão ver que a sua morte se transformará em bênção e pelo seu destino, um fraco não há de ficar” (YAMÃ, 2007, p.55).

Saiu de lá com o filho nos braços para que também não fosse morta pelos irmãos, transformou-se num pássaro e foi para bem longe, até a região do rio Maráw e começou a fazer outra mágica. Arrancou o olho esquerdo e o plantou; dessa terra amarela nasceu o falso guaraná. Depois ela arrancou o olho direito do menino e plantou em terras pretas, na banda oeste do Nusokén. Foi quando nasceu o guaraná verdadeiro, o bom guaraná, o WaranáSése. Então, *Anhyã-muasawyp* ficou satisfeita com sua criação. E conversando com o filho como se ainda estivesse vivo, profetizou:

Tu meu filho serás a maior bênção da natureza. Tu farás o bem a todo homem. Tu serás poderoso. Tu livrarás os homens das doenças e curarás as doenças dos que o procurarem e acreditarem no seu bom poder. Todas as almas cansadas chegarão a você, e não negarás o pedido de socorro. Todos os fracos serão seus seguidores, e você lhes devolverá a força da juventude. O poder do bem, da cura e do fortalecimento estarão consigo hoje, amanhã e eternamente. (YAMÃ, 2007, p.56)

Depois, *Anhyã-muasawyp* mascou uma planta mágica de nome *upyp-aypók* e lavou o corpo do filho, enterrando-o numa sepultura - embaixo de uma árvore, perto de um rio mágico, situado na cabeceira do rio Maráw (YAMÃ, 2007, p.57) - cercada por moirões e touceiras de tiririca. Quando ela fez isso, as plantas do guaraná verdadeiro já estavam crescidas. Ela colheu apenas um fruto do *Waraná-Sesé* e “dele fez um elixir mágico para dar vida longa aos seres humanos e, principalmente, ao povo que um dia floresceria das entranhas de *Kahu’ê*” (YAMÃ, 2007, p.56).

Como *Anhyã-muasawyp* conhecia todos os remédios milagrosos feitos de ervas e sabia o que estava fazendo, depois de um tempo, derramou novamente na sepultura o sumo da folha mágica *upyp-aypók*. A sepultura fazia barulho à medida que iam saindo bichos da floresta aos quais lhes dava nomes conforme a aparência deles e lhes designava seus afazeres no mundo (YAMÃ, 2007). “Assim surgiram o Tayasú, o Veado, a Capivara, o Macaco-Prego e muitos

outros bichos” (YAMÃ, 2007, p.58). De repente, depois de um grande estrondo que saiu do buraco, *Anhyã-muasawyp*, como se já soubesse, apanhou ervas e folhas perfumadas, enquanto andava pelo caminho até a sepultura. Lá chegando, abrindo a sepultura, viu sair uma criança: “o primeiro indivíduo Mawé, o povo do guaraná. Esse menino era o filho de *Anhyã-muasawyp* que havia renascido: era moreno, tinha um belo sorriso e cabelos longos como a noite. *Anhyã-muasawyp* deu-lhe o nome de Mary-Aypók, que quer dizer “homem verdadeiro” ou “originador” (YAMÃ, 2007, p.58)

Enquanto *Anhyã-muasawyp* lavava as mãos, os pés e a cabeça do menino, saiu do buraco outra criança, que ela também colocou no colo. Chamou-o de Wasary-Pót, o irmão gêmeo de Mary-Aypók. Ensinou-lhes a língua Sateré, dos guerreiros do fogo. Eles cresceram, mataram seus tios maus e casaram-se com as mais lindas filhas dos bichos da floresta. Mary-Aypók casou com a filha do papagaio, que deu origem ao significado da palavra Mawé: “papagaio falante” “e este passou a ser o maior símbolo do povo”. (YAMÃ, 2007, p.61).

É assim, conta a mitologia, que nasce o grande povo Sateré-Mawé, descendente de Mary-Aypók e Wasary-Pót, renascido do corpo do filho de *Anhyã-muasawyp*, de nome Kahu’ê.

Outro autor Sateré-Mawé faz uma narrativa diferente quanto ao surgimento do povo Sateré-Mawé. Assinala que a primeira mulher do mundo, *Anhyã-muasawyp*, nasceu das águas em um belo amanhecer e era filha do sol com as águas do rio. Ela era cheia de encanto, beleza, formosura. Os cabelos dela dançavam com a noite e se enchiam de estrelas. A indígena *Anhyã-muasawyp* conhecia o segredo mágico das plantas, sabia extrair perfumes e óleos que curavam as dores e as feridas. Ela vivia em harmonia com a natureza e os animais da floresta Amazônica, cuidava das plantas, das árvores, da floresta. Mas, uma tarde, sentada à beira do rio, observando os bichos, cada um com seu par, com sua família, percebeu que não tinha um ser da mesma espécie que a dela para conversar.

Os dias se passaram e ela continuou triste, sentada, olhando o horizonte, sem comer, entregue à tristeza. Então, os cabelos de *Anhyã-muasawyp* começaram a cair sendo jogados pelo vento nas águas do rio.

As águas ficaram revoltas, banzeiros enormes, redemoinhos. E vieram os relâmpagos, as chuvas. De repente o rio ficou calmo, [...] E, de dentro das águas do belo rio, começou a sair o povo Andirá, uns já adultos, outros ainda crianças. Dependia do tamanho do cabelo, pois foi dos cabelos, da tristeza de *Anhyã-muasawyp*, que nasceram os indígenas andirazes, valentes, fortes, donos das águas e da floresta, os primeiros habitantes da margem do grande rio. (HAKIY, 2013)

Ali mesmo, na margem do rio, ela foi enterrada e muito tempo depois, sobre seu túmulo de areia e terra, nasceram muitas árvores frutíferas. *Anhyã-muasawyp* apareceu em sonho do Andirá mais velho, para ensinar-lhe os segredos da cura através das plantas. Ele assim se tornou o pajé, aquele que cura, entende os espíritos da floresta e expulsa o todo o mal (HAKIY, 2013).

1.2.3 ASPECTOS HISTÓRICOS, SOCIOCULTURAIS E IDENTITÁRIOS

Os Sateré-Mawé possuem importantes marcações identitárias: o ritual da tucandeira, o consumo do guaraná e o puratin ou poratig, totem sagrado ou mágico em forma de remo, com grafismos gravados através de incisões.

Botelho (2011) descreve o ritual da tucandeira como marco da passagem dos meninos para vida adulta e detalha a experiência de se colocar a mão na luva de palha de maneira que o iniciante sofra dolorosas ferroadas. As formigas tucandeiras ficam presas no interior da luva, com seus ferrões voltados para cima, prontas para atacar. As ferroadas não são aplicadas apenas nessas provas de iniciação. Os Maués acreditam na ação curadora do ácido fórmico, que lhes é peculiar, pois, quer nos acessos de paludismo, quer nas gripes, quer noutra enfermidade qualquer, cuidam de aplicá-las sobre a parte do corpo onde presumem estar localizada a moléstia (PEREIRA, 2003, p.68).

A formiga tucandeira encarna distintos símbolos culturais. Enquanto instrumento de imunização do corpo, a formiga é a ferramenta utilizada como medicina para dar resistência física e psicológica ao novo guerreiro. Enquanto ferramenta de aprovação, juntamente com a luva (sa'ary pé), a formiga forma o conjunto de saberes cuja missão é de imprimir coragem e aptidão para o trabalho ao novo adulto que se forma. A capacidade de resistência à dor é a grande virtude que o rapaz Sateré deve demonstrar nesta prova. Ele não pode chorar porque o choro é sinal de fraqueza e frouxidão, o que lembra o ditado patriarcalista segundo o qual “homem que é homem não chora”. (TORRES, 2014, p.41)

Essa é a relação entre identidade pessoal e étnica, diferencia o indígena Sateré-Mawé dos demais outros indígenas do grupo, como também a própria etnia Sateré-Mawé dos demais. O ritual da Tucandeira acompanha a comunidade Sateré-Mawé durante toda a vida. “Trata-se de manifestações simbólicas que enfatizam a socialização do indivíduo como pessoa (*persona*), o que levanta a questão da noção respectiva”. (Ver a respeito: Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro 1979). (RIBEIRO, 1987, p.23). Suscita, ainda, a questão da identidade étnica e dos mecanismos ideológicos de reprodução social das etnias e culturas.

O ritual é sempre realizado nas terras indígenas ou nas áreas urbanas e existem elementos que não deixam de fazer parte do ritual. São eles: o sa'ary pé⁸, o iambé⁹, o cigarro, o çapó¹⁰, o chibé¹¹ e a dança que acompanha o ritmo com a batida dos pés que vão seguindo para frente e para trás no movimento circular. Conforme se pode observar nas figuras 3, 4 e 5.

Figura 3 – Ritual da Tucandeira - DSEI (Distrito Sanitário Especial Indígena) - Dança



Fonte: Dados da pesquisa, 2015.

Figura 4 – Ritual da Tucandeira - DSEI (Distrito Sanitário Especial Indígena) – (Iambé chocalho)



Fonte: Dados da pesquisa, 2015

⁸ Sa'ary pé é a luva com as formigas tucandeiras.

⁹ Iambé - chocalho para som da música cantada pelo cantador na linguagem Sateré-Mawé, que traz a história da resistência indígena ao homem branco.

¹⁰ Çapó - guaraná ralado.

¹¹ Chibé - farinha com água.

Figura 5 - Ritual da Tucandeira - DSEI - Sa'ary pé (a luva com as formigas tucandeiras)



Fonte: Dados da pesquisa, 2015.

Outro marcador da identidade Sateré-Mawé é o guaraná. Os Sateré-Mawé mantêm a tradição de produzir o guaraná de forma artesanal. A forma de extração manual é valorizada fora do Brasil. Conta um artesão que, todo ano, os italianos vão de navio para buscar a produção de guaraná da aldeia e a comunidade só consegue receber cerca de seis mil reais por toda a produção. O relato revela a insatisfação do povo de trabalhar na produção o ano inteiro e de receber pouco pela quantidade de guaraná que é produzida e vendida.

O guaraná é comercializado em média escala a partir de uma produção artesanal das terras indígenas Andirá-Marau, Coatá-Laranjal, entre outras regiões rurais do Baixo Amazonas. Os Sateré-Mawé detêm o conhecimento sociocultural da produção do guaraná, pois eles descobriram meios de cultivar a planta silvestre (WEIGEL; BECKER, 2011). Os Sateré-Mawé são inventores da cultura do guaraná, domesticaram a trepadeira silvestre e criaram o processo de beneficiamento da planta (LORENZ, 1992).

Graças aos Sateré-Mawé, hoje, o guaraná não é só consumido pela etnia, a planta é conhecida e utilizada no mundo inteiro.

O guaraná é consumido no dia a dia e em rituais, é importante do ponto de vista alimentar e enquanto símbolo da etnia Sateré-Mawé (TEIXEIRA, 2005).

O guaraná, como símbolo identitário, está muito presente no cotidiano dos Sateré-Mawé, no fazer manual, na produção de seus artefatos artesanais. Eles consomem o çapó, feito com o pão de guaraná ralado na água, para dar energia.

Os Sateré-Mawé aplicam os signos criando belos padrões na superfície dos artefatos que são produzidos em diferentes materiais com precisão e habilidade. É notória a utilização das cores fortes, preto e também vermelho, que contrastam perfeitamente com o tom claro da fibra natural utilizada nas peneiras e tipitis ou da madeira usada nos artefatos decorativos que também carregam os grafismos e simbologias, que, como as cores fortes, marcam a identidade da etnia.

Canclini, quando se refere à identidade, destaca que “na noção de identidade há apenas a ideia do mesmo, enquanto reconhecimento é um conceito que integra diretamente a alteridade, que permite uma dialética do mesmo e do outro” (RICOEUR, apud GARCIA CANCLINI, 2003, p. 104).

Nos artefatos Sateré-Mawé pode-se observar a utilização da cor preta e vermelha como recorrentes. Os produtos artesanais Sateré-Mawé têm unidade, e o sistema de repetição do grafismo é o mesmo, como também a repetição das cores que são marcadores identitários da etnia.

Giddens argumenta que nas sociedades tradicionais o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam gerações. “A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes” (GIDDENS, 1990, p.37-38). O passado e os símbolos parecem ser muito valorizados pelos mais velhos e, de alguma forma, permanecem presentes através do artefato artesanal que até os dias atuais mantêm características semelhantes, como também as práticas sociais do povo Sateré-Mawé.

Os artefatos artesanais indígenas Sateré-Mawé revelam através dos grafismos sistemas de representação simbólicos e cosmológicos. Parecem representar elementos de seu cotidiano e assegurar a manutenção de sua cultura. Essa cultura é registrada nos seus artefatos artesanais através da experiência e da habilidade dos artesãos, adquiridas ao longo dos anos por observação e obediência aos mais velhos.

Os Saterés-Mawés evidenciam similaridade às sociedades tradicionais descritas por Giddens (1990) e seguem inserindo o artefato artesanal na continuidade do passado, presente e futuro, nos quais as práticas sociais permanecem estruturadas, passadas através das gerações.

Na Casa de Trânsito Indígena (CTI), o artesão demonstra não ter recursos financeiros nem conhecimento para investir no aumento da produção artesanal. Relata, também,

problemas no que concerne à valorização do produto final, à dificuldade de conseguir quem pague o valor justo pelo produto produzido.

Na verdade, o artesão, algumas vezes, parece sentir-se desestimulado de continuar ali. Fica, então, na dúvida entre continuar na cidade, porque quer estudar e ajudar seu povo, ou voltar para aldeia, porque lá consegue sobreviver. Parece estar na fronteira entre a identidade Sateré-Mawé, de indígena, e a identidade de ser como homem branco, que quer continuar os estudos na cidade e ganhar dinheiro, ganhar conhecimento para voltar para a aldeia e ajudar o seu povo. Hall (2003) explica esse fenômeno quando contextualiza:

[...] que são exatamente essas coisas que agora estão “mudando”. O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mais de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas [...] O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (HALL, 2003, p.12).

Nesse sentido, esse artesão indígena, no que concerne à identidade cultural, parece não ser mais reconhecido claramente como o sujeito sociológico, descrito por Hall (2003), na qual tem sua identidade formada na interação entre o eu e a sociedade ocidental. Ele se explica como não tendo uma identidade permanente, e sim provisória, como resultado de mudanças estruturais e institucionais presentes nos sistemas culturais que o rodeiam, causadas pelas interações entre as culturas. Ele vai absorvendo elementos identitários dos brancos, mas convive ainda com os indígenas de sua aldeia (na cidade e na aldeia), sem perder a etnicidade que se traduz na perspectiva plural, como revelado por Hall:

Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação e vê-la como um processo em andamento. A identidade não surge tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros (HALL, 2003, p.39).

A identidade étnica, a perspectiva de pertencimento desse artesão à aldeia e à sua etnia é apenas a visão de um dos lados, que não se basta apenas à identidade indígena. “A identidade cultural não é uma forma fixa ou congelada, mas um processo dinâmico, enriquecido através do diálogo e trocas com as outras culturas” (BARBOSA, 1998, p.12).

A sensação de pertencimento aparece ao longo da nossa vida, quando nos identificamos com um grupo. Aos poucos, essa identidade vai sendo preenchida por outras

perspectivas que queremos de nosso eu e que vamos descobrindo quando borbulhamos de nós mesmos.

Quanto ao sistema de parentesco dos Sateré-Mawé, que é bem definido, o indivíduo pertence ao clã da sua família e cada grupo recebe um nome relacionado a animal ou vegetal. Ao nascer, o indígena recebe o nome do clã do pai e só poderá casar com pessoa de um clã diferente do seu.

Não são considerados autênticos Sateré-Mawé os descendentes de seringueiros, foragidos do Nordeste do Brasil e os filhos de indígena com não indígena, mesmo que vivam há muito tempo na área indígena (BARBOSA, 1998, p.18).

A mesma etnia possui pequenas diferenças linguístico-culturais nas áreas do Marau (município de Maués) e área do rio Andirá (municípios de Barreirinha e Parintins, no Amazonas e Itaituba, no Pará) (BARBOSA, 1998, p.18-19).

O tuxaua é o chefe de uma aldeia e exerce autoridade por herança genealógica. Sua função é garantir a sobrevivência socioeconômica da aldeia. É ele quem aceita ou recusa a permanência dos componentes do povo de sua aldeia e coordena o trabalho comunitário das famílias chamado de “puxirão”¹² no período da preparação dos roçados. O tuxaua representa o poder executivo e judiciário, no que concerne às normas e tradições da aldeia e o legislativo no tocante às decisões (UGGÉ, 1993).

O Tuxaua Geral, além de possuir autoridade de coordenação interna entre os tuxauas de várias aldeias, representa oficialmente toda a etnia nas relações com autoridades e civilizações dos brancos (UGGÉ, 1993).

Existe ainda o Capitão Geral da aldeia e de aldeias maiores que participa das decisões dos tuxauas e servem de intérprete na comunicação com os brancos (TORRES, 2014, p.95).

O pajé é o intérprete dos fenômenos relacionados com doenças físicas e morte dos indígenas; fenômenos naturais como fertilidade da terra, enchente, seca; sonhos. Ele sabe rezar, benzer, sabe retirar da natureza os medicamentos que curam doentes. É intermediário do mundo extrassensorial, celebrando rituais de bons e maus espíritos.

¹² Puxirão significa auxílio na língua Tupi, pois “é o sistema de trabalho em que várias pessoas ou famílias se juntam para realizar um trabalho”. Geralmente o organizador do puxirão é o Tuxaua que determina às famílias o roteiro das tarefas constantes da derrubada para o plantio da roça e construção de casas” (UGGÉ, 1993, p.21). A forma de pagamento é garantia de comida durante o trabalho e existe, ainda, uma divisão coletiva da caça e da pesca.

[...] "são eles "os espíritos guias" que ensinam o pajé ou *paini*¹³ o tratamento da doença – a cura". O conhecimento sobre as plantas medicinais aprende com um pajé mais experiente ou faz experimentos seguindo os ensinamentos dos "espíritos guias", por meio de sonho ou vozes que escuta quando está concentrado em busca da cura. (SOUZA, 2011, p. 48)

O pajé pode acusar alguém de feitiço causador de doença ou morte de alguém, podendo incitar no clã a vingança, causando até a morte do suposto feitiçeiro. A pajelança tem grande influência sobre os indígenas, mas o nível de credibilidade do pajé vai depender dos resultados positivos alcançados e da sua habilidade no enfrentamento de problemas (TORRES, 2014, p.95).

1.3 TRABALHO

Nas terras Sateré-Mawé, são realizadas culturas agrícolas das mais diversas. A grande maioria dos domicílios tem algum tipo de plantação cultivada por algum membro da família. O levantamento realizado através do Diagnóstico Sociodemográfico Participativo da População Sateré-Mawé constatou que, assim como ocorre nos sistemas caracterizados pela economia de subsistência, praticamente todas as famílias Sateré-Mawé da área indígena se utilizam da produção agrícola para o consumo familiar, uma vez que uma pequena parcela comercializa o que sobra da produção para venda na cidade ou no regatão¹⁴ (TEIXEIRA, 2005, p.118).

Entre os Sateré-Mawé, a agricultura de subsistência acontece de forma natural. Eles fazem pequenos plantios, participam do puxirão, sem prejudicar a natureza, procurando o seu sustento físico em pequenas lavouras ou colhendo o que acham ao natural. "A floresta se refaz na roça do índio. Ele é antes um colhedor que um transformador da natureza; adaptou-se à mata amazônica, pois nela encontra de tudo" (UGGÉ, 1993, p.21). A criança aprende também desde cedo a reconhecer o que pode se comer da floresta. Aos poucos, vai descobrindo e aprendendo com os mais velhos o fazer artesanal - tanto para pesca, caça, utensílios domésticos e decorativos - como também a plantar milho, guaraná, batata, mandioca e a feitura da farinha (UGGÉ, 1993, p.21).

Os Sateré-Mawé plantam, sobretudo, cará, mandioca e batata. As roças dessas culturas são consorciadas com outras como milho, jerimum, macaxeira, cana-de-

¹³ Os Sateré-Mawé chamam *paini* ao ator social que entre eles tem um desempenho análogo aos pajés amazônicos (FIGUEROA, 2006).

¹⁴ Outra definição: Regatão é a compra, venda ou troca realizada em barcos nos rios da região (TEIXEIRA, 2005).

açúcar e feijão, citadas por mais de 170 chefes de domicílio. Outras culturas são também observadas, porém com menos expressão[...] como o tajá, a pimenta, a fava, o maxixe, o gengibre [...] uma grande variedade de culturas agrícolas. (TEIXEIRA, 2005, p.117)

As frutas aparecem na área indígena Sateré-Mawé em grande variedade. Muitas delas são nativas da mata como o açaí, tucumã, uixi, buriti. Outras, como a banana, abacaxi e melancia, são produzidas nas roças. Algumas frutas são colhidas na própria aldeia como a manga, o limão, o caju, o abacate, a laranja, o mamão, o cupuaçu, o ingá, a pupunha (TEIXEIRA, 2005, p.121).

A riqueza e abundância de alimentos na região do povo Sateré-Mawé se traduz no paraíso que seus antepassados narraram por gerações, numa existência de um mundo feliz com todos os seres vivos em paz e harmonia entre si.

Wassari e Tupana, deus da tradição tupi-cristã, os heróis culturais e os espíritos bons vêm para restaurar e ajudar os índios dando mandioca, guaraná, purantim etc. Assim, os indígenas conseguem agradar os espíritos bons e defender-se dos maus (UGGÉ 1993, p.24).

As comunidades tradicionais indígenas, ao longo da história, sempre viveram dos produtos da floresta, principalmente dos produtos que são extraídos da mata. Os Sateré-Mawé retiram dela vários tipos de alimentos, diferentes tipos de coco, de castanha, mel. Extraem folhas, árvores madeireiras, fibras e cipós, para construir e montar suas casas, de forma artesanal, produzir uma variedade de artefatos, utensílios e equipamentos. O que sobra é comercializado, por meio da venda ou da troca, nas comunidades, no regatão ou em outras cidades próximas. São elas: “Maués, para os moradores do Marau; Barreirinha, para os do Andirá; Parintins, para os do Andirá e do Uaicurapá; Nova Olinda do Norte, para os do Koatá-Laranjal” (UGGÉ 1993, p.134).

No Diagnóstico Sociodemográfico realizado pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e outras instituições, com o responsável entrevistado, de cada 1.486 domicílios, pouco mais da metade (823 ou 55%) extrai algum produto da mata (UGGÉ 1993, p.134). O Andirá e o Marau apresentam números próximos dessa média. No Uaicurapá há mais moradores que extraem produtos da mata - aproximadamente 69% dos domicílios. No Koatá, a situação diverge, e os domicílios com essa característica passam dos 16%, conforme se pode observar na tabela 01:

Tabela 1- Diagnóstico Sociodemográfico Participativo da População Sateré-Mawé.

Terra Indígena Andirá-Marau e Koatá-Laranjal
Domicílios com moradores que extraem produtos da mata, segundo a área
Indígena - 2003

Área indígena	Domicílios compessoas que extraem produtos da mata	%	Total de domicílios com entrevistas	%
Andirá	398	53,1	750	100,0
Marau	380	58,7	647	100,0
Uaicurapá	40	69,0	58	100,0
Koatá-Laranjal	5	16,1	31	100,0
Total	823	55,4	1486	100,0

Fonte: Teixeira, 2005.

A tabela anterior revela que há um quantitativo significativo de produtos que são extraídos da mata nas terras Sateré-Mawé. Mais de 40 desses produtos foram mencionados pelos entrevistados no Andirá. Entre os mais citados estão: o cipó, o breu, o arumã, a palha branca, o mel e o caraná. Todos esses apontados por mais de 100 chefes de domicílio.

De todos os materiais, o cipó é o mais lembrado, sendo utilizado por quase todos os moradores. “Outros produtos (mais de 10 domicílios) são o ambé, a chumborana, a copaíba, a itaúba, a jacitara, o morototó (apenas no Andirá), o pau-rosa, a piaçava (apenas no Andirá) e o sapateiro” (TEIXEIRA, 2005, p.133). Existem outros tipos de árvores e madeiras, que foram mencionados no Diagnóstico Sociodemográfico, mas em quantidade bem inferior. “O pau-rosa é extraído principalmente no Andirá (29 casas) e quase não é mencionado no Marau (apenas 4 domicílios). Ele é encontrado também no Uaicurapá. O breu e o mel também são mais produzidos no Andirá que no Marau” (TEIXEIRA, 2005, p.134).

Os Sateré-Mawé se autodenominam “os filhos do guaraná” (TEIXEIRA, 2005, p.130), uma vez que essa planta tem muita importância para o sistema social e econômico dessa comunidade tradicional. São eles os artífices da cultura do guaraná, eles que educaram uma trepadeira silvestre, um arbusto que cresce se apoiando em outras plantas ou coisas, e inventaram um processo próprio para seu beneficiamento, tornando o guaraná conhecido e consumido por muitas pessoas no Brasil e no mundo. E seja onde for, existe uma diferença entre o guaraná de qualidade feito pelos Sateré-Mawé, o guaraná das terras pretas, o bom guaraná e o guaraná produzido pelos não indígenas na região de Maués, “chamado guaraná de Luzeia - antigo nome desta cidade -, de qualidade inferior, porque é beneficiado sem os conhecimentos e esmero das práticas tradicionais dos sateré-mawé” (TEIXEIRA, 2005, p.130). Apesar de ter qualidade superior, o guaraná das terras sempre foi o mais disputado, mas nos anos de boa safra, os sateré-mawé vendem apenas oito toneladas por ano. Já o

guaraná de Luzeia, de qualidade muito inferior e que não chega nem perto do bom guaraná, é fabricado em larga escala. Uma empresa de Maués informou negociar 40 toneladas por ano, fora outras empresas (TEIXEIRA, 2005, p.130). A figura 06 mostra a planta do guaraná.

Figura 06 - Guaraná



Fonte: <http://mundoorgnico.blogspot.com>.

Percebe-se a beleza da planta do guaraná. O processo de produção dos derivados do guaraná é longo e complexo. “Inicia-se pela busca, na mata virgem, dos “filhos do guaraná” (mudas nascidas espontaneamente e preferidas para a obtenção de sementes), seguida pelo plantio em campo aberto, com as mudas se sustentando mutuamente, ou em forma de arco” (TEIXEIRA, 2005, p.130). O autor aponta outra etapa do processo de produção: a extração da semente que será torrada e liberada da casca, após o fruto ser colhido e lavado, tendo o envolvimento de toda a aldeia.

Por último, são fabricados os pães ou bastões de guaraná, formato no qual é consumido pelos Sateré-Mawé. “O artesão padeiro modela a peça com habilidade e cuidado (para não deixar bolhas internas, onde se criariam mofos). A pasta, feita de guaraná torrado e água, é colocada para descansar sobre folhas de bananeira” (TEIXEIRA, 2005, p.130). Começa, então, a lavagem dos pães pelas mulheres, para a fumaça ser bem absorvida pela queima lenta e constante de madeira de murici. Essa etapa é a causa do aroma final do guaraná. Isso perdura por, aproximadamente, um mês e meio, tempo necessário para os pães de guaraná desidratarem, escurecerem e endurecerem (TEIXEIRA, 2005, p.130).

Existem outras formas de fazer o guaraná preparando outro tipo de ‘pão’ a partir das flores do guaranazeiro, mas o formato dado é de bola que é defumada, e depois ralada na água, como o çapô comumente utilizado pelos Sateré-Mawé. “Ferve-se a flor, com cabo e tudo na panela. Após o cozimento, tira-se a flor (pétalas), deixando só a virgulta¹⁵, a qual é

¹⁵ De acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (s.d.), “vara tenra e flexível”. A palavra foi usada pelo informante nas variantes locais “vergunta” ou vergonta como sinônimo de “cabo”, usada logo antes.

socada no pilão e misturada com farinha de tapioca já torrada, para “dar o ponto, a liga, como se faz com a fruta após sua torrefação” (FIGUEROA, 2006).

O waraná¹⁶ é um símbolo dos Sateré-Mawé, uma planta que eles conseguiram cultivar de forma autêntica, está na origem da etnia, está no presente e nas perspectivas de seu crescimento futuro.

Ao começar a abordagem pela ordem simbólica, atente-se para a referência ao guaraná nos *sehaypot'i*, relatos orais antigos, para os quais, os narradores tradicionais nas comunidades sateré-mawé e a sua audiência, quando em contexto de aldeia, criam uma atmosfera de sacralidade própria, sujeita a regras de silêncio, quietude, atitude respeitosa, ininterrupção, início e fechamento formais. Esses narradores são personagens muito reconhecidos na vida intrínseca das comunidades. Eles são considerados os guardiões do saber cosmogônico e cosmológico, segundo o qual a origem, o lugar e o papel do guaraná são estabelecidos. (FIGUEROA, 2006)

O maior valor simbólico é associado ao pão ou bastão de guaraná. Quando em um encontro, alguém apresenta um bastão deles ou apenas um pequeno pedaço, por menor que seja, para uso imediato, evidenciam-se entre os presentes um verdadeiro entusiasmo pelo seu consumo, “uma alegria, um brilho, principalmente entre as mulheres. Entretanto, o sucesso comercial do guaraná em bastão e como grão torrado fez com que a principal forma de consumo (o bastão ralado na pedra, sob a água) se tornasse mais rara” (FIGUEROA, 2006).

Veja abaixo, na figura 07, a pedra sobre a qual os Sateré-Mawé ralam o bastão do guaraná torrado:

Figura 07 – Pedra *We'i* encostada na base do *patawi*



Fonte: Suzane Barros. Dados da pesquisa, 2017.

¹⁶ Esse é o nome original, na língua Sateré-Mawé. Foi recentemente retomado como marca distintiva no mercado do produto original do povo indígena em questão (FIGUEROA, 2006).

Esta forma de consumo do guaraná, com os grãos torrados em forma de bastão e depois ralado na pedra sob a água, além de ser única e especial, confere um sabor inigualável e incrivelmente bom. A pedra *we'i*, pedra puficada do igarapé, é a pedra de grão fino escolhida pela sua dureza para ralar o bastão do guaraná do Sateré-Mawé. Eu tive a honra de experimentar o *çapó*¹⁷ que repousava dentro da cuia sobre o *patawi*¹⁸, quando visitei algumas aldeias, em especial a aldeia Umirituba (às margens do rio Andirá), na companhia do sr. Lúcio Miquiles, Tuxaua Geral, e Andreza Miquiles, sua esposa, talentosa artesã. Estávamos todos ao redor de uma grande mesa de madeira, com alguns parentes e o capitão geral João Ferreira de Sousa, o João Sateré. Eu percebi a alegria deles em compartilhar o *çapó* comigo e, também, fiquei muito feliz e grata. Os Sateré-Mawé reservavam boa parte do seu dia para o lazer e o prazer de viver em família. Eles sabem receber com respeito, alegria, doçura e gentileza.

No que concerne ao trabalho artesanal nas aldeias Sateré-Mawé, existem pessoas habilidosas que se dedicam ao artesanato e à produção de utensílios, bons artesãos e boas artesãs, a exemplo de Andreza Miquiles, da aldeia Umirituba, que faz muitos colares com variadas sementes, matéria-prima abundante encontrada na natureza do local. Abaixo, na figura 08, pode-se ver uma pequena amostra do trabalho da artesã Sateré-Mawé.

Figura 08 – três colares e uma pulseira produzidos pela artesã Andreza Miquiles.



Fonte: Suzane Barros. Dados da pesquisa, 2017.

¹⁷ O *çapó* é uma bebida preparada a partir do pão ou bastão de guaraná tradicional, ralado dentro d'água, sobre a pedra *We'i*.

¹⁸ Suporte no qual repousa a cuia com o *çapó*.

A figura 08, que mostra a dedicação de Andreza Miquiles à feitura de colares e pulseiras, confirma o que aponta o Padre Uggé (1993). Ele destaca como tarefas prioritárias para o homem: a armação da casa, a construção de canoas, remos, cestos, tipitis, peneiras, arcos, flechas. Além disso, o homem é responsável pela preparação do solo para o plantio e da caça que ele leva para casa. “A mulher é mais dedicada à tecelagem do algodão e à feitura de redes, panelas, vasilhas de barros, enfeites, colares, [...] Na lavoura, colhe a mandioca e faz a farinha no forno. Trata os peixes e animais caçados pelo homem e destinados à alimentação” (UGGÉ, 1993, p.22).

Os artefatos artesanais Sateré-Mawé, como peneiras, peças em madeira, trançados em cipó, além de brincos e colares, revelam a experiência e habilidade dos artesãos e artesãs em aplicar, nesses produtos, representações simbólicas com harmonia na combinação de formas e no contraste de cores, extraídas de corantes naturais.

1.4 PORATIG

1.4.1 O PORATIG SATERÉ-MAWÉ

O Poratig ou Puratin é um elemento muito importante da identidade Sateré-Mawé, pois carrega normas que os Sateré-Mawé devem seguir. Lorenz (1992) assinala que o Puratin “Posiciona-se para a sociedade que o talhou como instituição máxima, aglutinando esferas política, jurídica, mágico-religiosa e mítica” (LORENZ, 1992, p. 15).

Os Sateré-Mawé relatam que o Bastão Sagrado, o Poratig, é para eles como a Bíblia é para os cristãos, nele estão contidas todas as leis do seu povo. Por outro lado, o artesão Douglas Sateré revela que os artefatos por ele produzidos carregam alguns dos símbolos do Poratig.

Segundo Nunes Pereira (1942), a tradição do Poratig chegou pelas mãos do tuxaua Uaçiri-pôt, que fez para as mãos do tuxaua Muratû. Esse quando morreu o deixou para seu filho o tuxaua Antonio Miguel Ferreira e, em seguida, para o tuxaua Alexandre Carvalho.

[...] porque respeitando esta mesma tradição, morto um tuxaua, automaticamente essa peça se transmite ao seu sucessor, que não a conserva em seu poder, mas na TERRA PRETA, confiando-lhe a guarda não ao tuxaua desse aldeamento, mas ao “tenente” Manoel Francisco da Silva, nosso guia e intérprete. (PEREIRA, 1942)

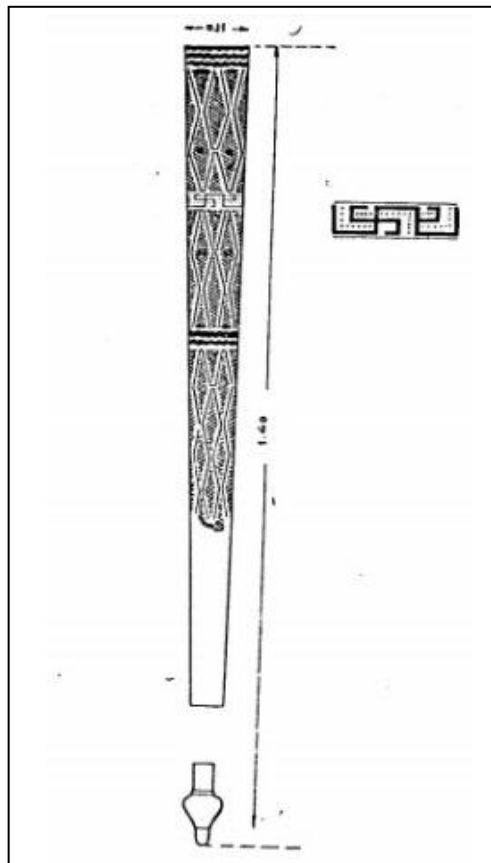
O povo Sateré-Mawé parece seguir normas e leis próprias da etnia. Ao que tudo indica, também são proibidos de revelar os segredos e significados dos grafismos presentes no

Poratig e isso vem sendo passado através de gerações. Relatos de outros indígenas apontam que a família guardiã do Poratig tem guardado seus segredos há tempos, através do homem mais velho da família que, quando está perto de morrer, passa para o filho mais velho e assim vai passando de geração em geração.

O artesão indígena Sateré-Mawé encontrado na Casa de Trânsito Indígena (CTI) assinala que passar os segredos do Poratig pode levar até a morte a pessoa que os revela. Este saber é resguardado pelo membro mais experiente de uma única família. Ele demonstra saber o significado de alguns símbolos em separado, mas conta que quando estes se misturam, o pai, o mais velho, é quem, segundo ele, sabe explicar, mas ele não revela a ninguém. O pai, o mais velho da família, parece ser o guardião dos segredos do Poratig.

O Poratig mede aproximadamente 140 cm e apresenta incisões de cor branca compondo desenhos geométricos que narram momentos da etnia. O termo *puratin ou poratig*, como também é chamado, deriva da união das palavras: *pu'ra*, pá utilizada para mexer a farinha de mandioca quando torrada e o guaraná, e *tig*, que quer dizer pintado, escrito (BERNAL, 2009).

Figura 09 – Desenho do poratig



Fonte: Nunes Pereira, 1942.

O Padre Henrique Uggé explana o Poratig como o símbolo dos Sateré-Mawé e que, segundo os mais velhos, o artefato tem de um lado, os bons acontecimentos da etnia e do outro lado, os fatos ruins.

É uma haste de 140 cm, larga com 12 cm na ponta de cima, e 5 cm na outra, debaixo. É feito de madeira dura, na parte mais larga tem gravadas linhas e desenhos geométricos que narram [...] O termo original “PURATIN” parece ser formado pela palavra PURÁ (pá para torrar farinha de mandioca e o guaraná) e TING (pintado – gravado – escrito). Pelos Sateré-Maué, o “Puratin” (chamado também patente da tribo) tem a sua origem desde o começo do mundo. (UGGÉ, 1993, p.92).

Nunes Pereira, em sua obra *Ensaio de Etnologia Amazônica*, descreve o artefato como tendo sido talhado em madeira escura, pesada.

Seu comprimento é de 1m.40 centímetros e sua largura extrema é de 11 centímetros, em contraste com a do cabo em forma de caju ou de pião, terminado em ponta rústica, mal lixada da qual já destacaram lascas. Os maués lhe distinguem duas faces, na anterior foram escavados símbolos, recobertos, depois, com finíssima camada de argila branca e de argila vermelha, sendo que esses símbolos começam alguns centímetros acima do cabo, dominando o braço da peça a traços leves que são como que o esboço dos losangos e das gregas firmemente escurados na madeira. Os pontos e as linhas desses símbolos foram polidos revelando-se com a cor de azeviche, de certas madeiras da região: na face posterior aparecem os mesmos desenhos da face anterior, nas partes superior. Daí para baixo não há nenhum desenho. A espessura da peça varia do cabo – em forma de caju ou de pião – para a extremidade superior, que tem 2 centímetros de espessura e é achatada, com os lados em gume, mas não cortantes, e lixados cuidadosamente. O cabo não se parece com algum dos tipos de cabos conhecidos pertencentes a remos indígenas. E toda forma da peça difere inteiramente da dos tipos de remos indicados no mapa de Nordenskiöld que lhes explica a distribuição pela área etnográfica da América do Sul, da qual a Amazônia é das mais importantes e das menos exploradas. Duplas e tríplexes linhas de escalonados, abaixo dos primeiros e acima dos últimos losangos, dão ao conjunto de símbolos um gracioso movimento, como idênticos escalonados no bojo e rebordos dalgumas peças marajoaras. (PEREIRA, 1942).

Muitas narrativas indígenas contam que em tempos imemoriais, o Poratig foi retirado de seu povo e os Sateré-Mawé viveram tempos difíceis. Depois de recuperado, os Sateré-Mawé fizeram réplicas de madeira do artefato para esconder o verdadeiro Purantin e proteger o sagrado da etnia.

O artesão indígena Sateré-Mawé que mora na CTI corrobora as narrativas indígenas e afirma que o artefato foi roubado há muito tempo e, com muita dificuldade, foi recuperado. Disse que ficaram sem o Poratig durante muito tempo e que nessa época viveram os piores anos de suas vidas. Por isso, quando conseguiram tê-lo de volta, fizeram uma réplica do artefato, colocando o original e a cópia em lugares distintos para confundir o inimigo que

estivesse disposto a roubá-lo novamente. Ele conta que uma dessas réplicas está na região do Marau e a outra na aldeia Castanhal. Portanto, quem pergunta onde está o Poratig, recebe logo a resposta: “ninguém sabe onde está o verdadeiro” (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

A senhora Maria Lopes Trindade, indígena de Ponta Alegre, narra sobre o Poratig:

No começo do mundo, o mal, veado vermelho, perseguia o Bem (deus) ANUMAREHIT, levando o “PURATIN” para matá-lo. O veado vermelho por várias vezes tentou com ciladas matar o deus, mas nunca conseguiu. No fim, o deus conseguiu tomar o “Puratin” das mãos do veado vermelho (o diabo) e matou o irmão dele mais novo. Durante esta luta, os homens ficaram escondidos de vários modos e lugares. E quando o Deus saiu da luta vencedor, as pessoas juntaram-se de novo e o Deus separou as pessoas e deu para elas nomes novos conforme o lugar e o tipo de esconderijo. Por isso, ainda hoje os mesmos Sateré-Maué são formados por vários grupos: Cutias, Inambu, Guaraná, Gavião... depois disso o Deus Anumarehit entregou o “Puratin” aos Sateré-Maué. (UGGÉ, 1993, p.92)

As narrativas, publicadas, descrevem que as cópias do Poratig são de madeira de diferentes tipos. Porém, em nenhum momento, vemos nessas narrativas descrições da forma, do material ou da existência de um Poratig original, já que réplicas existem.

Uggé (1993) também não se refere às descrições de um Poratig original, quando afirma a existência de três cópias do Poratig.

A mais antiga cópia do Puratin, segundo afirmam todos os tuxauas, está guardada numa casa do Igarapé da Sapucaia Mirim, perto da Ponta Alegre, Rio Andirá. As outras duas são mais recentes. O primeiro Puratin é atualmente guardado sob a responsabilidade de um dos filhos do velho Donato que, quando vivo, afirmou ter sido trazido até a Ponta Alegre, pelo também falecido Tuxaua Alexandre. Esse Tuxaua o trouxe da Terra Preta do Rio Andirá para afastar os “brancos” de Ponta Alegre [...] A haste do Puratin tem 140 cm de altura e largura máxima de 11 cm. Ninguém sabe dizer com qual o tipo de madeira foi feito. Os Sateré dizem: “este Puratin ninguém sabe interpretá-lo, a nossa história continua, mas ninguém sabe contá-la, ninguém sabe ler o Puratin”. O segundo Puratin encontra-se na aldeia de Kuruatuba, rio Mujuru, município de Maués. Possui 115 cm de altura e 10 cm de largura. Construído com “manimbarana” em cuja madeira são feitos desenhos pintados com pó de tapioca. Este Puratin foi deixado pelo falecido Tuxaua Marcolino para o filho, hoje velho Vidal, que passou por sua vez para o filho Alexandre, [...] Tuxaua de Kuruatuba. Fala-se que esta cópia de “Puratin” teve origem no Igarapé do Ibetuin, afluente do Rio Urupadi. O terceiro “Puratin” é conservado na Aldeia de Nova Esperança, na boca do Rio Marau, Município de Maués. Até poucos anos atrás foi conservado pelo falecido Tuxaua Manoelzinho. Possui 120 cm de altura e 12 cm de largura. Feito de madeira “engarana”, é a cópia mais recente realizada pelo Faustino, sogro do citado Manoelzinho [...]. (UGGÉ, 1993, p.93).

As imagens, a seguir, denotam nesses registros do Poratig, que os desenhos e padrões gravados em cada uma das réplicas são distintos uns dos outros, embora os formatos sejam os mesmos, conforme se pode notar nas figuras 10, 11 e 12.

Figura 10– Capa do livro de Padre Henrique Uggé mostra menino da Aldeia Kuruatuba segurando um Poratig.



Fonte: Uggé,1993.

Figura 11 - Tuxaua Evaristo segurando um Poratig.



Fonte: <http://www.nusoken.com/livre-academia-do-wara>

Figura 12 – Jafé Ferreira, filho do Capitão Geral João Ferreira de Sousa (João Sateré), e a guardiã do Poratig, Tuxaua Elza Miquiles - Comunidade Indígena Castanhal - Andirá



Foto: Dados da pesquisa, 2017.

O capital geral João Sateré revela com detalhes como o Poratig chegou às mãos da Tuxaua da Aldeia Castanhal, Elza Miquiles, e descreve como é feito o ritual do Poratig:

O meu pai Francelino Gregório de Souza, vulgo capitão França...ele foi das primeiras lideranças da tribo Sateré e que na sua época já trabalhava com a leitura do Poratig, os velhos, os antigos e propuseram para ele ficar com o Poratig na Ponta Alegre só que ele como tinha várias atividades não aceitou colocando na mão do Tuxaua Fortunato porque o Poratig ele vem dos pajés é um símbolo dos pajés e o primeiro líder remete aos pajés, inclusive o meu pai era um dos pajés então aí ele não aceitou e ficou com o chamado Fortunato e o Fortunato faleceu e ficou com filho dele Tiago e Tiago achou por bem um dia viajou para Waicurapa deixou na sua casa, ele veio da aldeia de terra preta, mais ou menos, e aí e no Baixo estava numa cabeceira chamada Sapucaia Mirim. Sapucaia eu vou explicar é galo, galo pequeno e aí depois que ele faleceu ficou o Tiago na posse do Poratig em Sapucaia Mirim e quando ele viajou e mudou para outro rio chamado Waicurapa ele esqueceu do Poratig lá no terreiro, esqueceu e a irmã dele foi ver no outro dia, dois dias depois e foi ver, tava lá no terreiro, tava lá deitado no chão, ou seja, ele esqueceu e ela pegou e levou para casa dela no Castanhal e guardou no Castanhal e pronto e lá ficou e não entregou mais para o irmão porque o irmão não soube zelar, então quando o irmão foi lá ela não entregou ela disse agora vou guardar que eu vou lembrar do pai porque o pai guardava...e tudo bem e até hoje está no Castanhal e ela é a responsável do Poratig, até hoje está lá...Ela tem um ciúme, segundo ela o clã somente Sateré pode agarrar nele...e ainda tem mais para trabalho, para planejar a roça, para planejar o projeto e tal. É nessa altura que se fecha todo mundo para poder fazer o ritual do

Poratig para poder trabalhar, o ritual é fechado somente com os velhos, com os líderes já idosos que tem uma raladeira de çapó¹⁹ então ele vai e diz: ó nesse ano nós vamos fazer, por exemplo, uns 10 hectares de roça para plantar guaraná, milho, mandioca, cará e batata... jerimum, enfim plantar banana e vai batendo no chão, vai batendo, batendo e conversando e a raladeira está ralando çapó, vai batendo no chão aí chega a primeira rodada toma um gole de çapó um golinho bem forte, se é cinco pessoas, dá cinco goles então quatro vezes fazem isso então a partir daí está selado está feito o plano para o trabalho. Se começar com cinco ele faz assim, vai aumentando cada tempo que entra pessoa para trabalhar, as vezes vai até 20 pessoas. Aí bate, vai batendo tum no chão, tum...olha vamos trabalhar esse ano, e esse ano vai ter um planejamento para nossa roça e todos devem estar atentos! Os caçadores vão caçar, os pescadores vão pescar, muito bem e isso é importante. E batendo o pau, tum, tum, no chão. Aí terminam as quatro vezes e está feito o plano, quatro vezes...vai andando, tum, vai andando em círculos. É um que vai batendo, o chefe do planejamento vai batendo na frente das pessoas, segura e vai falando: olha, você tá convidado para fazer a roça, você tá convidado pra plantar, você tá convidado para chamar as pessoas, você tá convidado para mandar caçar, pra mandar pescar e vai levando, batendo. (JOÃO FERREIRA DE SOUSA, ENTREVISTA, 2017)

Percebe-se a força do tuxaua Elza Miquiles da Aldeia Castanhal. Uma grande mulher, única representante do feminino entre os tuxauas, que tomou o Poratig para sua responsabilidade para cuidar, zelar, proteger o símbolo sacro da etnia.

Figura 13 –Foto antiga de Elza Miquiles, guardiã do Poratig – Aldeia Castanhal



Fonte: <http://www.nusoken.com/livre-academia-do-wara/primeira-seccao-patrimonio-historico-cultural>

¹⁹ O çapó é como é chamado no português, mas é rapó que quer dizer raiz do guaraná (João Sateré, entrevista, 2017).

O relato do capitão geral revela muito sobre a importância do Poratig e do guaraná, durante todo o ritual, mostrando como esses dois símbolos identitários: Sateré Mawé, o guaraná, presente na bebida çapó, e o Poratig estão juntos para firmar o plano de trabalho e fortalecer a produção agrícola, a caça, a pesca e todas as coisas que os indígenas Sateré-Mawé mais desejam durante o ano vindouro.

Figura 14 – Capitão geral João Sateré, a autora, Tuxaua Elza Miquiles e seu marido Sr. Waldir à frente.



Fonte: Dados da pesquisa, 2017.

Antigamente os chefes (tuxauas) apareciam em público nas reuniões levando o Poratig para ser lido junto ao Patawi que era o sustento da cuia com guaraná ralado – o Puratin era considerado também arma-bastão (UGGÉ, 1993).

A figura 15 mostra o suporte denominado Patawi²⁰ que eleva a cuia, na qual repousa o guaraná ralado diluído na água, e se assemelha a um cálice, valoriza o çapó e denota um sincretismo religioso²¹. Ainda hoje, o guaraná está sempre presente nas reuniões e no dia a dia dos Sateré-Mawé.

²⁰ Patawi é o suporte da cuia onde repousa o çapó.

²¹ Para as ocasiões intrínsecas ao habitus sateré-mawé, o çapó é preparado a partir do pão ou bastão de guaraná tradicional, ralado dentro d'água, sobre uma pedra ferruginosa específica, de grão fino, tirada do fundo de um rio da Terra Indígena Andirá-Marau. [...] O conjunto de utensílios associados, os materiais de que são feitos e o tratamento dado no preparo são específicos e associados a atributos positivos: a cuia onde se prepara o çapó e o seu suporte, o patawi, no qual ela é, por momentos, colocada em repouso, perto do esteio da casa. Tanto o patawi

Figura 15 – Patawi com çapó (guaraná ralado na água) – Aldeia Umirituba



Fonte: Dados da pesquisa, 2017.

Em outra narração feita sobre o Poratig, feita por dona Maria e o falecido velho Álvaro, conta-se que Wasiri, no silêncio da noite, ficava ao pé do guaranazeiro escutando e escrevendo o Poratig para a tribo. Wasiri determinou-lhe as normas éticas, entre as quais o mentiroso, o falador, o enganador e o doente mental não podem ler o Puratin, que é lido na presença do guaraná ralado (UGGÉ, 1993, p.97).

Percebe-se, na narrativa feita por dona Maria e o falecido velho Álvaro, que o Wasiri quando escreveu o Poratig verdadeiro ele escutava e escrevia. A narrativa feita por Figueroa vai nesse mesmo sentido, conforme segue:

quanto o local onde é colocado são conotados com referências de nobreza e centralidade. Do patawi (wepo'seihap) se diz ter sido “feito de uma lasca do céu”. O esteio é identificado como o próprio guaraná na correlação que é feita, do esteio ser para a casa como o guaraná é para a vida ou vice-versa. Ao banquinho, sobre o qual a aguadeira senta a ralar o guaraná, é associado um episódio histórico da maior relevância para o povo Sateré-Mawé, relativo a uma figura que se conserva na memória desse povo sob o título de ‘o Imperador’. O episódio é o da opção feita por um grupo de antepassados de não saírem de suas terras, diante uma exortação que, de fato, lhes foi apresentada, em 1692, por um padre, e é assim descrita pelo seu superior, o responsável jesuíta João Felipe Betendorf (1909, p. 525- 529): para serem tirados “da terra do Egípto, onde os havia de acabar a todos o furacão infernal”, para “serem filhos de Deus, e livrarem-se dos assaltos dos seus inimigos” (FIGUEROA, 2016, p.63).

Os *Ahiag*²² levaram o velho Wasiri²³ (Wasiri é um dos nomes do ancestral, do primeiro ancestral, o Anumarehit²⁴) a um lugar chamado Iaê. Eles tinham a intenção de acabar com o Wasiri e depois o jogar fora, mas o Wasiri era muito esperto e eles não conseguiram chegar nesse objetivo. No meio da viagem, os *Ahiag*, os inimigos, dormiram. No dia seguinte, eles continuaram seu caminho até o anoitecer. Nesse momento, eles resolveram se abrigar no pé de um cipó denominado *mosuempo*, ou seja, um cipó que fala. Então eles estavam acorados e esse cipó começou a falar com o velho Wasiri. O cipó os cumprimenta e diz: “Ah, Wasiri é tu mesmo que está aqui? Ele responde: “Sim, sou eu mesmo.” “Amanhã na sua aldeia vocês devem fazer manutenção do terreno”. Ou seja, limpar o terreno, o cipó falando isso. O que é uma das leis do comportamento social entre os Sateré é manter a aldeia limpa, o próprio Poratig vai guardar essa memória do que o cipó falou para o Wasiri. Que é manter a aldeia limpa, manter o terreno limpo, cortar o caraná²⁵ para as casas, os cunhados, os genros devem convidar uns aos outros, se reunir para realizar todas essas tarefas, preparar as roças. Todas foram essas instruções que o *mosuempo*, esse cipó, transmitiu para o velho *Wasiri*. Mas esse cipó tinha dois galhos, dois lados, um deles era esse Tupana²⁶, que tinha falado com o Wasiri na escuridão porque era noite, o outro galho era o de *mosutiro*²⁷, é a fofoca é uma palavra desacreditada, que em francês é ragô, palavra de discórdia. E *mosuempo* é o do entendimento, de criação de união. Lembrar que ele disse que tem que limpar, tem que ajudar a cortar a caraná para ajudar a fazer as casas. As pessoas que eram do lado do *mosutiro* se ocupavam de coisas inúteis, fofoca, coisas fúteis, sem importância, passavam o tempo a rir e a tirar sarro dos outros, a fazer besteiras como as mulheres que ficam fofocando (declaração desse velho) do lado do *mosuempo*, ao contrário, a gente se ocupa de cuidar do terreiro da aldeia, da construção das casas de como se organizar, como se ajudar uns aos outros de manter-se unidos. Então por isso que se fala que isto é uma memória desse cipó e que tem dois lados. O próprio cipó pediu para que as pessoas contem uns aos outros os sonhos com a finalidade que se tenham belos sonhos felizes e pede que aqueles que tenham sonhos ruins, contem também, mas não passem nada lamentável para as pessoas. Os *Ahiag* continuaram o caminho, um pouco mais longe eles decidiram parar perto do *moiapenhig*²⁸ e *Moiapenhig* chegou justo no mesmo momento que os *Aiag* chegaram Tirikit tik tik, tiritik tik tik e a cobra fazia com a ponta do rabo, com seu chocalho. *Moiapenhig* dá hospitalidade, acolhe o velho na sua casa e a noite *Moiapenhig* começa a peidar e esse fedor se fez presente toda a noite. O velho Wasiri disse que ela poderia comer menos da fruta que faz peidar muito, que se chama *nundi nundi*. A certa hora da noite, *Moiapenhig* quis comer o velho Wasiri, entretanto ele não conseguiu porque o velho era Tupana, ou seja, um Deus e ela não conseguia fazer mal para ele. Wasiri pegou então seu bastão, a bengala, e foi embora. E foi nesse bastão que ele escreveu todos os

²² *Ahiag* são os espíritos inimigos, um conceito complexo, que tanto se fala dos espíritos negativos, como dos inimigos (ALBA LUCY Guerriers de..ENTREVISTA PARIS, 2018).

²³ O Wasiri é um velho que tem poderes, como se fosse uma das divindades dos ancestrais do tempo em que os seres eram poderosos (ALBA LUCY FIGUEROA. ENTREVISTA PARIS, 2018).

²⁴ Anumarehit é o grande Tupana (deus) e pai do Wassiri. O velho Anumarehit tomou o bastão (PURATIN) do demônio (ânhanguiã). Os demônios gostavam de matar os inimigos com o Puratin e também fazer isso contra o grande Tupana, deus. Anumarehit foi perseguido pelo irmão mais novo dos demônios, o veadinho, enviado pelos irmãos para caçá-lo, pois os demônios queriam comê-lo. Mas o velho Anumarehit que era o grande Tupana (perseguido pelo veadinho) foi correndo para casa e chegou mais rápido. O demônio estava no caminho com o Puratin esperando Anumarehit passar, quando veio o irmão correndo e ele bateu no irmão com o Puratin e sem querer o matou. Depois que ele percebeu que matou o irmão soltou o Karayp (Puratin). O Anumarehit o pegou (UGGÉ, 1993, p.95-97).

²⁵ Do tupi Karaná; planta palmácea, também chamada palmeira-leque-do-rio-negro, butiti.

²⁶ Tupana é a divindade Tupan (ALBA LUCY FIGUEROA. ENTREVISTA PARIS, 2018).

²⁷ Tanto em *mosuempo* como em *mosutiro* há a forma relativa à língua “mosu” que parece um morfema (unidade mínima da composição de uma palavra) relativo à língua sateré. Observe a composição das duas palavras: *mosuempo* e *mosutiro* têm o mesmo morfema, mosu, as duas maneiras têm uma parte comum. Esse morfema significa língua na língua Sateré-Mawé (Alba Lucy Figueroa. Entrevista, Paris, 2018).

²⁸ Casa de moi e também é um nome de uma cobra. O morfema moi significa cobra que é uma figura muito importante para os Sateré-Mawé.

conselhos, todas as ordens que *mosuempo* tinha transmitido. Então ele é associado tanto a um cipó que é alongado quanto a um bastão, bengala. (ALBA LUCY FIGUEROA. ENTREVISTA, PARIS, 2018)

Figuroa (1997) quando reforça as ligações entre os heróis civilizadores Tupinambá e Sateré-Mawé se refere ao Poratig como o objeto que parece materializar o conceito de "arte da memória". Este objeto foi deixado pelos heróis para seus descendentes.

O *Morbishia ouassoub*, ou seja, este grande Rei [...] nos levou para ver uma pedra, de comprimento e de largura de cerca de cinco pés, na qual apareciam alguns traços de golpe de vara ou um pequeno bastão, e dois traços de pé de homem, que ele dizia ser do grande Caribe, que lhes deu conhecimento e uso do fogo que chamavam de Tata e juntos plantaram raízes [...] Estes selvagens mantiveram essa pedra como um grande e precioso tesouro [...] que em memória de Monan e dos seus companheiros [...] eles carregassem e soterrassem esta pedra sagrada, a fim de que os homens a louvassem para honrar a memória deste Grande Caribe [...] (THEVET, 1953, p.55-58, apud FIGUEROA, 1997, p.64).

Figuroa (1997) assinala que o *Tata* e o *Marata* do Tupã dessas histórias se fundem em Wasiri e Anumaré nas histórias Sateré-Mawé. A fusão de Wasiri e Anumaré se faz graças ao Poratig (n° 6, 7 e 8, Anexo Mitos; UGGÉ, 1993, p 95-96).

O Poratig é uma memória escrita na madeira "com imagens e escritura", como a pedra da história EVREUX. Embora o uso de pedras polidas pela água ou o tempo como suporte desta tradição foi dificultada pela sua escassez (tais grandes pedras são raras na região Sateré-Mawé). (FIGUEROA, 1997, p.65).

Figuroa aponta que se for mesmo uma madeira que os substituiu, a memória da pedra continua e confirma uma presença simbólica fantasmagórica que podemos perceber nas seguintes epifanias: a primeira é o texto (transcrito em versos) do canto Aré quen quen publicado por PEREIRA (1954, p. 59, apud FIGUEROA,1997):

Auó uaranarê / Arapé - aurú súma / Oito queque murequát / Meicó-pé mangô papêen
/ Uaranarê petemoat / Mossotiro Merainon / Tapêg uambiá / Quinaripiá - tuambé /
Teréete ameap-toté / Areinguê arenambin / Arrénoin uenaim-bindáp / Uati
arenambim / Inú areté toponón / Are tuiert

Eu bebi çapó / fumei um charuto / patawi está aqui / lugar do çapó / É Mosutiro que
o fez / lhe dou seu guaraná que estava/ na cabaça do çapó / Na pedra /É o que penso/
lhe aconselho / Pensei no assunto (tradução nossa)

A segunda aparição fantasmagórica da pedra ocorre quando as pessoas mais velhas representam o autêntico Poratig, o *poratig sese* como *nupepak* "destroço de pedra", embora seja de madeira como *Poratig jankapkoï*, suas cópias²⁹. Este fato é

²⁹ O Poratig foi reproduzido de várias formas: o original é mantido em uma aldeia em Andirá, cujo nome é secreto; uma cópia, chamado de "xerol" (deformação "Xerox") está localizada em Nova Esperança sobre o Rio Marau, e outro Kuruatuba, no Rio Manjuru (FIGUEROA, 1997).

articulado com outro, igualmente notável: o Poratig, tanto por causa do tipo de material que lhe é simbolicamente concedido o "destroço de pedra" que por causa do seu conteúdo, a memória que está inscrita nele, foi similar às Tábuas da Lei de Moisés. Substituição por parte da população Sateré-Mawé da Bíblia³⁰ para o Poratig, e ainda mais recentemente, do Conselho Geral da tribo Sateré-Mawé, simplesmente seria a implantação lógica dessa primeira mudança semântica. (FIGUEROA, 1997)

Nunes Pereira (1954) talvez traga uma pista do Poratig original como sendo de pedra, na narrativa da História da Pedra ou da Aliança entre os Mawés:

No princípio do mundo houve um homem, Ahiaiaê, que matou com a pedra Nô-aitêc, um índio Maué. Ahiaiaê era o próprio mal. Os Maués tomando, porém, a pedra de Ahiaiaê, o mataram com ela própria, cantando: Arépec Ahiaiaêté oén encoiçauêpê Nôiatêc nôiaten-ô Oipoitokai iréun-né (eu vinguei a morte com a mesma pedra que Ahiaiaê usou para matar outro homem, antes de haver armas). Depois disso, perdendo-se entre si, os Maués decidiram jogar a pedra fora, para que nunca mais nenhum deles brigasse. E foi esta pedra que Uaçiri levou para o céu, pois se deixasse na Terra, os Mawés estariam sempre brigando entre si. Desde então foram os Maués casando-se dentro da própria tribo. (PEREIRA, 1954, p.92)

Nunes Pereira assinala ainda que na vizinhança de Terra Preta “existem – segundo informação discreta e vaga que nos fizeram – várias pedras que os índios Mawés não permitem sejam vistas por estranhos. Acreditamos que estejam, principalmente, ligadas à tradição da **Pedra** Noiatêc ou da aliança dos Mawés” (PEREIRA, 1954, p.75, grifo nosso).

Não foi feito de uma vez, num dia só esse bastão, esse Poratig foi feito há muito tempo atrás e escrita não só num dia, é por isso que ela é muito sagrada. Porque a original mesmo, ela é um tipo de pedra, é um tipo de pedra, agora a madeira é apenas uma réplica. (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016)

Quando entrevistei o Sr. Luiz de Oliveira, pai de José Douglas de Oliveira, artesão Sateré-Mawé que reside na CTI, e tem o ateliê na Casa do Índio de Parintis, mostrei a uma foto de um Poratig e perguntei se era a foto do verdadeiro Poratig e ele respondeu:

Não! Essa é uma réplica de madeira essa daí. O de pedra tá muito escondido. Por ser escondido colocaram réplica para todo mundo ver. [...] Ele está dentro de um pote [...] está escondido lá. E toda a leitura está aqui. O desenho é diferente [...] porque todas as histórias ela não é contada igual. Esse verdadeiro...para tirar o pote do verdadeiro, não é como comer um prato de feijão preparado [...] O verdadeiro não apodrece, o verdadeiro não enferruja [...] De gerações em gerações, vem o filho, e seu filho não existe mais, vêm os netos [...] esse é um estudo, uma história muito longa, muito, muito, muito longa, você estuda, estuda, estuda e não acaba de ler, de compreender a leitura, porque para compreender é muito bate a cabeça [...] Tem três, um é verdadeiro...muito bem guardado [...] É mas não é, tudo é réplica por isso a

³⁰ A base lógica na qual se baseia grande parte da eficácia das estratégias missionárias evangélicas (FIGUEROA, 1997).

cabeça desse Poratig que tá aí, já está se acabando, está apodrecendo todo, é aqui essa cabeça tá apodrecendo por que é madeira, se ele não cuidar vai acabar isso daqui [...] é diferente ele é de pedra...Eu e ele, ele pode fazer igual ao verdadeiro, eu tenho [...]...eu sou o guardião. (LUIZ DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2017)

No final o Sr. Luiz de Oliveira, que no momento da entrevista estava com seu filho, Doglas Sateré, afirma que é o guardião do Poratig. Revela, ainda, que o verdadeiro Poratig é de Pedra, está dentro de um pote, escondido e que seu filho pode fazer uma réplica porque ele tem o original.

Ele explica que as réplicas de madeira têm desenhos diferentes porque as histórias são contadas de formas diferentes. Informa que as pontas das cópias do Poratig desgastam porque são de madeira e que se não tiverem cuidado vão se acabar, ao contrário do original, que ele guarda, não apodrece porque é de pedra.

1.4.2 OUTROS ARTEFATOS NA EUROPA E AS SEMELHANÇAS COM O PORATIG SATERÉ-MAWÉ

Desde muito tempo que existe uma cultura dos indígenas de fazer desenhos e grafismos em artefatos indígenas, mas não encontramos autores no Brasil que façam discussões acerca especificamente de bastões ou armas usadas no passado em combates.

Os Sateré-Mawé não são os primeiros a fazer incisões em artefatos em tacos de madeira. Há outras etnias que também gravaram símbolos que fazem parte do conjunto de seu imaginário social.

Buscamos na Europa Ocidental alguns textos sobre o assunto, como também artefatos e bastões em forma de remos, armas ou “*war clubs*” (termo em inglês) que se parecessem com o Poratig dos Sateré-Mawé.

Grupioni (2008) contextualiza que o processo de institucionalização da antropologia no Brasil e o papel desempenhado pelos museus etnográficos nessa história não são tão diferentes do que aconteceu em outros países. No Brasil, foram os museus etnográficos, tais como Museu Nacional, no Rio de Janeiro, o Museu Paulista, em São Paulo, e o Museu Goeldi, no Pará, que receberam as primeiras pesquisas científicas etnográficas. Receberam pesquisadores estrangeiros, promoveram expedições de pesquisa, abrigaram as coleções de artefatos recolhidas por pesquisadores nacionais e estrangeiros e publicaram os primeiros trabalhos e monografias etnográficas. O autor relata que:

As coleções etnográficas cumpriam um papel fundamental como documentos materiais das mais diversas formas da atividade humana. Elas se constituíam no registro palpável da diferença e, antes que essa desaparecesse, era fundamental aprisioná-la, para que ela fosse preservada, estudada e exibida. A formação de coleções etnográficas, botânicas, mineralógicas e outras foi o produto mais evidente das expedições de caráter científico desenvolvidas no início do século passado no Brasil. Com efeito, desde o século passado, a coleta e o comércio de artefatos etnográficos eram correntes e vários museus estavam envolvidos em transações de coleções da África, da Ásia, Oceania e América, levadas por viajantes, agentes coloniais e pesquisadores. Enquanto a não especialização é o que marca o surgimento de tais museus, alguns deles foram fundados para a guarda de coleções principescas ou formados enquanto gabinetes de curiosidades; é a criação de departamentos específicos, que permitia a organização de peças de diversas proveniências, o que caracteriza seu desenvolvimento. O Brasil não foi exceção, ao contrário, fazia parte da rota de viajantes e pesquisadores e estava no rol de interesse de museus estrangeiros. (GRUPIONI, 2008, p.22-23).

Os europeus começaram antes de 1600 d.C. a traçar a história dos artefatos de madeira esculpidos, então utilizados para combate corpo a corpo em toda a Amazônia na Guiana. Essas armas passaram por mudanças de forma, decoração e função social ao longo de quatro séculos, durante os quais a cultura indígena reagiu primeiro à experiência colonial e depois ao mundo moderno. A abordagem histórica fornece insights sobre a formação de coleções etnográficas da Amazônia na Europa e na América do Norte (BRAY, 2001).

Figura 16 – Dois detalhes (opostos) de um bloco de madeira com cabo de algodão, coletados por Alexandre Rodrigues Ferreira entre 1783 e 1792, provavelmente no Rio Branco, Brasil (comprimento 43,6 cm; Museu Antropológico da Universidade de Coimbra).



Fonte: Bray, 2001.

Guiana in its broadest sense includes all the northeastern part of mainland South America between the Orinoco and the Amazon rivers, extending inland as far as Rio Negro and the Cassiquiare Canal, and incorporating the former British, Dutch and French colonies, together with the adjacent regions of Brazil and Venezuela. (BRAY, 2001, p.252).

O autor aponta que a Guiana abrange toda a parte Nordeste do continente sul-americano entre os rios Orinoco e Amazonas, estendendo-se para o interior até o Rio Negro e o Canal Cassiquiare, incorporando as antigas colônias britânicas, holandesas e francesas, incluindo as regiões adjacentes do Brasil e da Venezuela (figura 17).

Figura 17 – Guiana e continente sul-americano



Fonte: Arp, 2011.

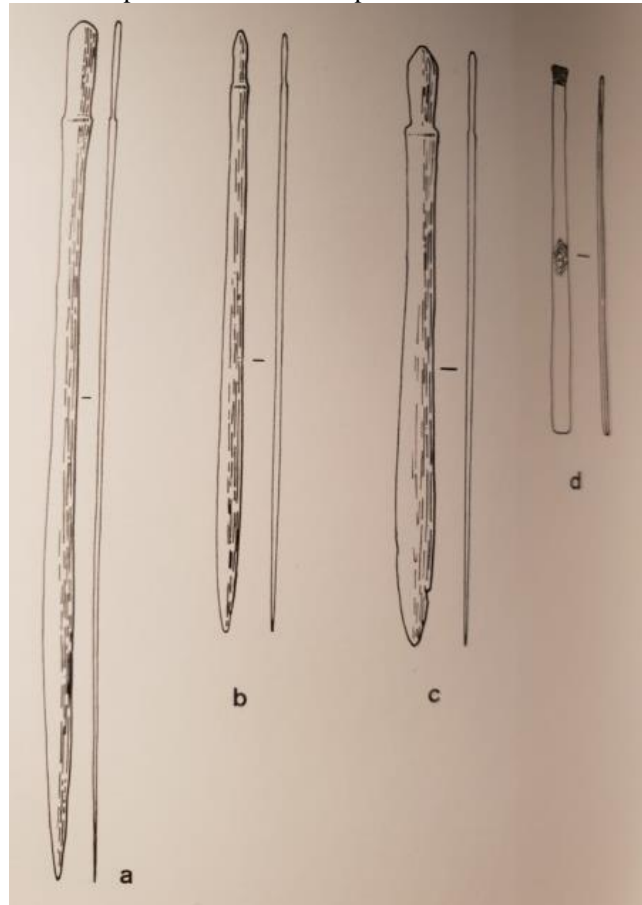
Em termos de artefatos produzidos e formas de organização social, dentro dos trópicos das terras baixas, a Guiana é uma sub-região diferente, mas nunca foi isolada do resto da Amazônia. As pessoas e os itens comerciais se moviam rapidamente para cima e para baixo na costa, entre o continente e as Antilhas, e ao longo dos rios que ligam o interior à costa atlântica. No interior, além das cabeceiras desses rios, as rotas comerciais conectaram o Amazonas e Orinoco, por meio dos rios Negro, Branco e Caroni, com uma ramificação lateral para o Alto Essequibo e o interior da Guiana (BRAY, 2001, tradução nossa).

A costa atlântica foi o primeiro ponto de contato para o desenvolvimento das conexões marítimas com a Europa. Essa área e seu interior forneceram a maioria dos bastões (artefatos de madeira em forma de tacos, armas) nas primeiras coleções européias. A Guiana é também a pátria de uma forma distinta do bastão de blocos com decoração gravada com finas incisões, que não são encontradas em nenhum lugar na Amazônia.

Os bastões Sateré-Mawé, os Poratigs têm as mesmas características dos bastões da Guiana que compõem as primeiras coleções européias. Têm a decoração gravada com finas incisões e apresentam formas de diamantes e ondulações.

Bray (2011) afirma que objetos de madeira raramente são preservados em sítios arqueológicos nos trópicos úmidos. Embora os bastões, sem dúvida, tenham uma longa história na Guiana, os únicos exemplos que podem ser de idade pré-contato são um grupo de itens dragados por máquinas de mineração de ouro dos rios da Guiana Francesa (figura 18).

Figura 18 – Wooden sword-clubs (bastões espada em madeira), encontrados nos rios da Guiana Francesa, possivelmente antes do primeiro contato europeu. Redesenhado de Vacher et al. 1998.



Fonte: Bray, 2001.

Um desses tacos (figura 18.d) tem vestígios de um motivo em forma de losango, gravado num dos lados, que é semelhante ao desenho de 'diamantes e cachos' encontrado nos primeiros bastões de coleções europeias, mostrado na figura 19 a seguir.

Figura 19 – Detalhe de um *wooden club* (bastão de madeira)



Fonte: Bray, 2001.

Nota: Provavelmente vem da coleção *Trandescant* (início do século XVII) e agora está no Museu Britânico (comprimento 130 cm). Ela é esculpida com o design de diamantes e cachos característicos da maioria dos bastões da Guiana do século XVII em coleções europeias.

Na realidade, este artefato (figura 19) não mede 130 cm de comprimento conforme relata Bray (2001) em *One Blow Scatters the Brains. An Ethnographic History of the Guiana War Club*. Ele tem 114,3 cm de comprimento x 11cm de largura na parte mais larga e 2 cm de espessura. Nós fomos ao estoque do *British Museum* ver o artefato, conferimos as medições, ele não estava em exposição. Mais adiante, explicaremos como levamos uma trena e fizemos as medições. Veja a etiqueta na peça do *British Museum* na figura 20.

Figura 20 – Detalhe do *wooden club* (bastão de madeira) do acervo do *British Museum*



Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

Depois de procurar em museus na França e Inglaterra, encontramos essa peça (figuras 28 e 29) descrita por Bray (2001) e alguns outros bastões no estoque do *British Museum*, em Londres.

Esses artefatos não podem ser datados com precisão. Alguns são pequenos o suficiente para segurar com uma mão. Outros têm mais de um metro de comprimento e precisariam de duas mãos para pegar, portanto, veja na figura 21.

Figura 21 – Cena do Manuscrito de Drake, pintado na década de 1590, mostrando um guerreiro usando um longo bastão de duas mãos.



Fonte: Bray, 2001.

A figura 21 mostra uma arma de duas mãos numa das primeiras ilustrações europeias de bastões de madeira na região do Caribe. Sua origem é do chamado "Drake Manuscript", escrito em francês durante a década de 1590, possivelmente por um membro huguenote³¹ da equipe de Drake (BRAY, 2001).

A legenda diz: ÍNDIOS DE IHONA. Quando os índios derrotam seus inimigos, eles os fazem deitar-se no chão, depois martelá-los e, depois disso, dar-lhes um golpe na cabeça com sua espada. Quando o sangue começa a fluir, eles o retêm prontamente, pensando que assim o corpo fará um melhor assado para uma festa solene, chamando isso de ação de bravura. A terra de Ihona não foi identificada e é mais provável que esteja nas ilhas das Índias Ocidentais ou na costa da Venezuela do que na Guiana, mas a forma do bastão e a colocação da decoração coincidem com os bastões mais antigos da Guiana em coleções europeias. Essa legenda também é interessante de outras formas. Reforça o estereótipo europeu dos grupos caribenhos como canibais (justificando assim sua conquista e escravização) e, como muitas das crônicas europeias, emprega a palavra espada para o que é claramente um bastão. Esse uso pode refletir a percepção europeia de que, dentro de suas respectivas culturas, a espada de aço e o taco de madeira ocupam o mesmo papel, como a arma preferida para combates próximos (BRAY, 2001, p.254-255. **Tradução nossa**).

Duas outras ilustrações no Manuscrito Drake mostram bastões de madeira em um contexto mais doméstico. Nessas cenas, o bastão não é tanto uma arma, e sim um elemento simbólico (BRAY, 2001).

Estudo de armas em geral e dos bastões de guerra das Guianas oportuniza a análise do artefato que viabiliza uma visão que aborda a cultura à violência e seus níveis. Vale salientar que por muito tempo esses bastões serviram como armas de guerra, só depois encontrando usos rituais, simbólicos (ARP, 2011).

Existem algumas classificações para os bastões de guerra referentes à forma e/ou função. Foram feitas muitas abordagens variadas para classificar os bastões de guerra e criadas categorias específicas. Taylor (2001), ao examinar as armas usadas pelos grupos nativos na América do Norte, usou duas grandes categorias: 1) utilitarista (usado para destacar os bastões com um papel de combate); e 2) simbólica (usada para destacar os bastões usados para ritual, prestígio e simbolismo). Outros sistemas objetivam classificar os bastões de guerra especificamente (ARP, 2011).

Como Taylor (2001) focou na função para criação das categorias, outros se concentraram na forma. *The Diagram Group* (2007) usa cinco categorias para classificar os bastões: 1) Simples, definidos como "bastões não metálicos feitos de apenas um material"; 2) Compostos, definidos como "bastões que usam mais de um material, não articulados "; 3)

³¹ Seguidor da doutrina protestante, de caráter calvinista, assim designado pelos franceses entre os séculos XVI e XVII. (michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/huguenote/).

Articulados, definidos como “bastões com cabeça flexível”; 4) Todo em metal, definidos como uma maça; e 5) Cerimonial, definidos como “sendo um símbolo de escritório, estação ou autoridade” (*Diagram Group 2007*, p. 14- Apud ARP, 2011).

Brasser (1961), Ballhead (77-83), Van Horne (1993) utilizaram em seus sistemas o foco na aparência, desviando-se da função e dos materiais; e Churchill (1917), por sua vez, tenta combinar aparência e uso (ARP, 2011).

Building on the observations of Richard Schomburgk (1841) who correctly noted that each Amerindian group had a distinctive style of war club, Walter Roth (1924) collated various observations of Amerindian war clubs in the Guianas into a classificatory system based on shape. Roth’s classificatory system was quite similar to the work of Churchill (1917), and those of Brasser (1961) and Van Horne (1993). Roth’s system stayed away from classification such as that used by Taylor (2001), because several of the club types had both martial and symbolic functions. (ARP, 2011, p.13)

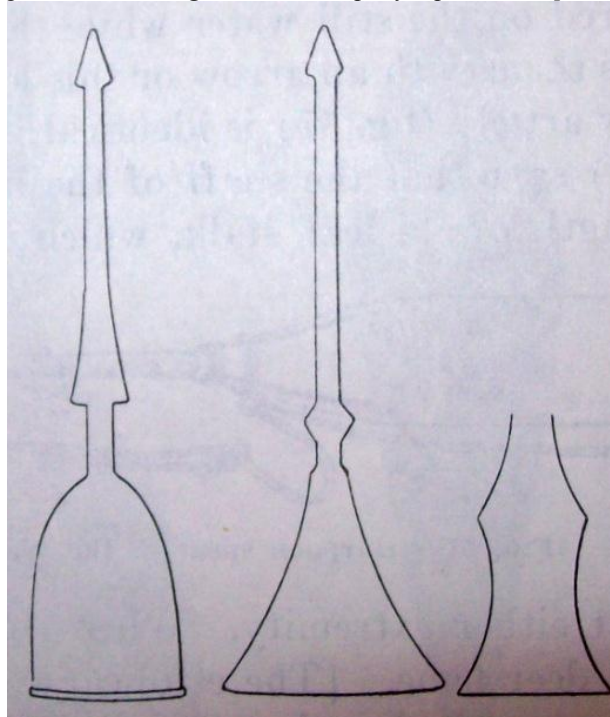
Walter Roth (1924) observou que cada grupo indígena tinha um estilo distinto; assim, ele reuniu as observações dos bastões de guerra nas Guianas e fez um sistema baseado na forma.

Arp (2011) destaca que o sistema de categorias de Roth foi semelhante ao trabalho de Churchill (1917), Brasser (1961) e Van Horne (1993) e que ele se afastou da classificação como a utilizada por Taylor (2001), porque muitos dos tipos de bastão tinham funções simbólicas.

Roth (1924) identificou quatro grupos principais de bastões: 1) espatulado; 2) forma de remo; 3) punhal; e 4) bloco ou cúbico, com grande variação dentro de cada um desses grupos. Cada um dos tipos de bastão do Roth está representado na coleção, como *Spatulate*, forma de remo e os bastões de bloco com mais exemplos. No entanto, são alguns bastões atribuídos às Guianas que não se encaixam perfeitamente dentro dessas categorias. Mas desenvolver novas categorias é problemático (ARP, 2011).

Os bastões de forma de pá são apropriadamente nomeados. Eles se parecem com remos de canoa, mas dado seu perfil estilizado, eles nunca seriam confundidos com remos reais (ROTH, 1924, p.172 apud ARP, 2011). Membros do Arekuna, Wapishana, Makusi, Arawak, Warrau, Oyana, Koróa e Umáua usaram esses bastões. Vários desses povos usavam também os bastões de forma de remo em danças. Eles também tinham um papel não marcial. Esta arma precisava ser empregada com as duas mãos, pois a borda fina era capaz de causar golpes cortantes, embora seja duvidoso que tal golpe possa ter cortado um membro a menos, visto que a borda de madeira fosse muito estreita. Veja a figura 22.

Figura 22 – Roth's generalized shapes for paddle-shape clubs



Fonte: Roth (1924, p.172 Apud ARP, 2011, p.15).

Buscando classificar o Poratig dos Satere-Mawé em uma dessas categorias criadas por esses autores, podemos utilizar o sistema de Roth (1924) e enquadrar o artefato no grupo 2: forma de remo. Importante assinalar aqui que, enquanto Nunes Pereira (2003) nomeia o Poratig de “remo”, Alba Figueroa discorda dessa nomenclatura para o artefato, preferindo chamá-lo de Poratig, conforme denominação Sateré-Mawé (FIGUEROA, ENTREVISTA, 2018).

A autora explica que, uma vez que Nunes Pereira publicou o Poratig com o nome de “remo”, todos passaram a chamá-lo assim (FIGUEROA, ENTREVISTA, 2018).

Eu concordo com Figueroa, “remo” não é o nome adequado para o bastão, pois os artefatos semelhantes ao Poratig dos Sateré-Mawé estão dentro de um grande grupamento denominado “*War Clubs*” por autores e pesquisadores europeus, a exemplo do sueco Stolpe Hjalmar. Eles foram classificados pela forma e pelo seu uso ou função. Dentre essas classificações, existe a classificação de “forma de remo” em relação à forma (ROTH, 1924).

De acordo com esta classificação, o Poratig tem a forma de remo, mas não funciona como tal, pois a função de remo não existe. Na realidade, o Poratig tem função simbólica (TAYLOR, 2001). Sua função ou funcionalidade é carregar os símbolos, cheios de significados atualmente desconhecidos para muitos e como o Poratig é guardado por tuxauas,

podemos também enquadrá-lo na classificação “Cerimonial”, símbolo de autoridade (DIAGRAM GROUP, 2007). Então, prefiro chamar o artefato de Poratig, como na língua Sateré-Mawé, de bastão ou arma, não porque ele pode machucar, de forma literal, como nas antigas batalhas nas quais os indígenas defendiam seu povo, mas porque o Poratig tem poderes mágicos. O que quero dizer é que o Poratig está longe de ser utilizado como um simples remo, não deve ser chamado de “remo”, ele é protegido, temido, respeitado e venerado pelo povo Sateré-Mawé.

Os indígenas Sateré-Mawé acreditam nos poderes mágicos do Poratig e que ele pode fazer tanto o bem quanto o mal para pessoas, podendo destruir até cidades inteiras. Nessa perspectiva, o Poratig está mais para arma mágica.

Um dos primeiros relatos mais antigos do continente, escrito em 1628 ou 1629, mas baseado em informações anteriores, é fornecido por Antonio Vázquez de Espinosa, que relata sobre as tribos do Caribe e Arawak em torno da foz do Orinoco.

Ele conta que tacos (bastões de guerra) eram tão duros que nenhum machado poderia cortá-lo e descreve outros tacos com bordas de pedra.

Vázquez (1942) também descreve o estado de guerra constante entre as tribos Arawaks e Caribes, como também entre a ilha e os índios do continente.

Arp (2011) descreve o relato de Vázquez sobre a bravura que os indígenas do Caribe têm que demonstrar para se tornar capitães de guerra, tendo que matar 3 inimigos com o taco de madeira, depois se isolar no ponto mais alto para jejuar por um ano inteiro, sem comer nada além da bebida feita com mandioca. E quinze dias antes do final do ano, eles vão em busca de grandes formigas e colocam na cama para morder o indígena por vinte e quatro horas, depois 2 indígenas fortes e poderosos, cada um com um chicote, dão-lhe muitas chicotadas. Durante todo o processo, ele não pode demonstrar nenhuma fraqueza, e sim bravura. Depois que tudo termina, todos comemoram fazendo muito barulho (ARP, 2011, **tradução nossa**).

Essa descrição das grandes formigas que precisam morder o indígena do Caribe para que ele demonstre que é forte, é semelhante ao ritual da tucandeira dos Sateré-Mawé que habitam o Baixo Amazonas no Brasil.

Uma vez que as provações e os rituais de chicoteamento são documentados em toda a Guiana até tempos recentes, todo o relato provavelmente pode ser considerado preciso. Na época da viagem de Harcourt, a Guiana costeira já estava sob influência europeia, espremida entre os assentamentos espanhóis da Venezuela e Orinoco ao norte, e os territórios portugueses ao sul e a oeste, era uma terra de ninguém, aberta ao comércio e à colonização de todos os estados mercantis da Europa. Em 1600,

navegadores britânicos e holandeses haviam explorado toda a costa da Guiana, do Orinoco até a Amazônia. Robert Dudley enviou uma tripulação de barco dezesseis dias até o rio Orinoco, e Walter Raleigh visitou a área em 1592, 1595 e 1617. Em 1596, Lawrence Keymis, um dos ex-capitães de Raleigh, desembarcou no delta do Amazonas e inspecionou a costa da Guiana no extremo norte como a foz do Orinoco, também subiu o rio Oiapoque (atual fronteira entre a Guiana Francesa e o Brasil) e tentou fundar colônias. Em 1597, Keymis foi seguido no Oyapock por Leonard Berry, e entre 1597-1598 Adrian Cabeliau visitou a área em nome dos holandeses, cuja presença é atestada por provas documentais e arqueológicas desde a década de 1590 em diante. A exploração foi rapidamente seguida pela colonização e, no início do século XVII, os franceses, holandeses e dinamarqueses criaram empresas para o comércio com o continente e as Antilhas. Nas primeiras três décadas do século, o foco do interesse do norte europeu era a bacia amazônica e o sul da Guiana. Mais tarde, com a expansão militar dos portugueses do Brasil para o baixo Amazonas, os esforços concentraram-se mais ao norte. Os holandeses colonizaram o rio Essequibo (1616), o rio Berbice (1624) e o rio Corentine (antes de 1628). Em 1633 havia também uma colônia inglesa no Suriname. Por causa de sua política turbulenta e seus índios guerreiros, a Guiana Atlântica ficou conhecida como a Costa Selvagem, embora John Scott, em sua *Discricção da Guiana*, escrita por volta de 1669, lista catorze tentativas de colonização no ano de 1650. O contato europeu não se limitou à zona costeira, e há documentos. Provas mentais de que os holandeses já estavam trocando ferramentas de ferro e outros bens para os índios do cerrado interior até o oeste do Rio Negro. Nesses primeiros anos, antes do estabelecimento de fronteiras coloniais estáveis, os itens etnográficos enviados de volta à Europa poderiam ser originários de qualquer lugar entre o Orinoco e a Amazônia. Entre os materiais mais antigos para chegar à Europa estão quatro bastões de madeira e cinco tendas que entraram na coleção da família Tradescant e estão preservados no Ashmolean Museum, Oxford. Todos os quatro bastões são de duas mãos. Armas de 1,14 a 1,40m de comprimento, retangulares, de madeira escura e extremidades expandidas com decoração esculpida semelhante, em termos gerais, às do manuscrito de Druke. A madeira de dois destes bastões foi analisada e provou ser espécies *Brosimum*, uma das madeiras ainda usadas para bastões e arcos nos últimos tempos. É que um quinto bastão do mesmo tipo, agora no British Museum, também veio originalmente da coleção Tradescant. Os cinco bastões são surpreendentemente semelhantes em forma e tamanho, e quatro deles têm desenhos esculpidos que são variantes do mesmo padrão, compostos de painéis em forma de diamante e arabescos espirais. Como uma abreviação conveniente, chamei isso de "o motivo do diamante e do enrolar". Onde esses bastões foram coletados, e por quem, é desconhecido. Eles são registrados pela primeira vez no catálogo de John Tradescant the Younger em 1656, mas a maioria da coleção foi formada por seu pai, John Tradescant, o Velho, que morreu em 1637 ou no início de 1638. Em uma carta datada de 1625 do Elder Tradescant para Edward Nicholas, Secretário da Marinha, ele explica que agora trabalhava para o Duque de Buckingham, que procurava ativamente espécimes raros de todos os tipos. [...]. Se os bastões chegassem pelos mesmos canais que os outros espécimes de Tradescant, eles já poderiam estar na Inglaterra na década de 1620. Outros bastões nas primeiras coleções europeias são surpreendentemente parecidos com os de Oxford, e compartilham o mesmo ornamento de diamantes e cachos. Estes incluem cinco exemplos, agora em Copenhague, que foram registrados na coleção real dinamarquesa em 1689, embora um deles provavelmente remonte, ainda mais, à coleção Paludani de 1617.6. Um bastão muito semelhante estava na coleção de Ferdinando II de Medici por 1631, e mais dois chegaram à Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris, algum tempo antes de 1687. [...]. Embora esses artefatos não tenham, no momento, uma história rastreável, sabemos que exploradores, mercadores, soldados e diplomatas estavam todos envolvidos em enviar curiosidades à Europa. [...] Visão geral e detalhes de um porrete de madeira que provavelmente vem da coleção Tradescant (início do século XVII) e agora está no Museu Britânico. Ele é esculpido com o design de diamantes e cachos característicos da maioria dos bastões da Guiana do século XVII em coleções europeias [...]. Os europeus do décimo oitavo século começaram já a penetrar o interior de Guiana na parte mais atrasada do décimo sétimo século, mas estes

contatos intensificaram-se durante o primeiro décimo no décimo século. Os assentamentos portugueses no Rio Branco, e em 1769 a administração deles estava recebendo informações precisas sobre os Macusis e os Wapishanas do interior. Não podemos mais presumir que os itens que chegavam à Europa naquela época vinham exclusivamente da faixa costeira. Da literatura da época também fica claro que os grupos indígenas ainda eram uma força política e militar, lutando constantemente entre si e formando alianças com as potências europeias em competição. Eles, garimpeiros e exploradores de ouro, seguiram os rios para o oeste. Os colonos estavam relutantes em dar armas aos indígenas, a maioria dos guerreiros ainda usava suas armas tradicionais. Poucos desses bastões do século XVIII sobreviveram em coleções europeias. Uma versão mais curta da fig. 27, com a característica de ornamentos de diamantes e cachos, encontrava-se em Dresden em 1721 e um semelhante da Guiana Francesa chegara a Paris antes da revolução de 1789 [...]. Um bastão de bloco, com os desenhos clássicos de diamantes e cachos, está no Museu da América, em Madri, e tem uma história interessante. Um velho rótulo manuscrito diz: Mayurucari, um capitão do Caribe, matou com este bastão o Ilustre Dr. Nicolás Gervasio de LaBrid, natural de Leão, na França, consagrado pelo Papa Bento XIII, sua morte ocorreu em setembro de 1729. Com este mesmo bastão, seus dois capelães foram mortos pouco tempo antes [...] Com este mesmo [bastão] foi morto V.P. Jr. Andres Lopez, missionário religioso, em Mamo Caño no Orinoco. Os caribenhos profanadores morreram nas mãos do capitão de nossa escolta no dia 15 de agosto deste ano (1736-7). Eu confirmo a verdade disso. Joseph Gumilla (o notável historiador das missões do Orinoco) assinou isso. O assassinato de La Brid, no curso de uma incursão de grupos caribenhos rebeldes da Guiana, é um incidente bem documentado e se tornou um tema popular para gravuras europeias. (BRAY, 2001, p.256-258, **tradução nossa**)

Fernández (2012) aponta que a trágica morte de LaBrid foi ordenada pelo governador da província de Guayana Augustine Arredondo (1726-1731), terminando o problema que perturbava o governador. Tendo em sua jurisdição um vigário de nacionalidade francesa, ele estaria virtualmente conspirando contra os interesses do rei da Espanha. O padre Hernán González Oropeza, em entrevista pessoal ao autor, reafirmou que tudo isso realmente terminou com a morte de Labrid, e reconhecido como autêntico pelos grandes autores da História Guiana, como Caulín e Gumilla. Mas, no entanto, ambos escreveram uma história diferente, que descreve que Labrid quando foi para a Guiana fez isso por puro amor a Deus, quando na verdade existem cartas nas quais ele informa ao governador da Martinica ter encontrado um lugar para se estabelecer e ele enviou alguns soldados para se estabelecerem no local, que estavam sendo colocados a serviço dos interesses políticos da França contra a Espanha. Era isso que o governador Arredondo temia. Por essa razão, pediu aos caribenhos a eliminação do Bispo e seus companheiros. Isso foi o que realmente aconteceu. Os índios do Caribe mataram o bispo Labrid obedecendo à ordem política do governador.

O trabalho de campo antropológico, muitas vezes patrocinado por museus, só começou no início do século XX.

Naquela época, os grupos indígenas da costa e também os Akawaios Macusis e Wapishanas do interior já eram bem conhecidos dos europeus, mas outras comunidades (por exemplo, os Waiwai, Trio, Wayana e Apalai do sul da Guiana)

ainda eram relativamente não estudados e tinham muito pouco contato com o mundo colonial. Os antropólogos foram, por razões óbvias, atraídos para as tribos menos aculturadas, e as coleções de bastões do século XX têm, portanto, uma orientação geográfica diferente das do século XIX. Nas regiões do interior do sul da Guiana, o estilo de decoração incisa e curvilínea estava ausente ou desapareceu na época das primeiras etnografias. Existem outras diferenças também. Embora os tacos de madeira ainda fossem usados às vezes para a guerra, e também para a caça. Estudos recentes dão muito mais atenção ao seu uso cerimonial. Neste contexto, como peças de vestuário e não como armas, os punhos dos tacos tornam-se mais finos e frágeis. Em vez dos delicados desenhos de figuras e pergaminhos, o repertório é agora dominado por motivos geométricos mais simples e retilíneos que fazem um espetáculo melhor a uma distância; e bastões de remo e formas espatuladas, que dão um campo maior para decoração, começam a ser mais numerosos que os bastões de bloco. (BRAY, 2001, p.263, **tradução nossa**).

Nos anos 1970, os bastões de guerra, utilizados para matar, saíram de uso. Bastões de madeira feitos de madeira dura eram usados em tempos antigos, e bastões cilíndricos para todos os propósitos eram levados para caçadas. O mais característico dos povos Trio e seus vizinhos era um bastão largo e plano com um final em forma de espátula de dentes de jaguar ou lascas de pedra. Bastões da mesma forma geral, embora menores e feitos de madeira mais clara, ainda eram usados em reencenações de danças de guerra, bem como em danças puramente festivas. Na década de 1970, os únicos bastões sendo feitos estavam à venda para turistas. Depois de quatrocentos anos de contato europeu, o bastão da Guiana foi reduzido a um artefato turístico, encontrando um novo papel como símbolo indígena para os não índios em um mundo multirracial e multicultural (BRAY, 2001).

1.4.3. CONTINUANDO A BUSCA PELO PORATIG

Eu estou na França há algum tempo fazendo um período de mobilidade e pesquisando sobre o Poratig na Europa e minhas idas a Londres começaram a se intensificar, tudo com recursos próprios porque eu não tive bolsa de estudos.

Passei por alguns museus na França e Inglaterra onde pude encontrar alguns bastões (*clubs*) como também grandes acervos etnográficos e obras que não encontrei no Brasil sobre o assunto.

Em Paris, por exemplo, no Museu do *Quai Branly* ou Museu das Artes e Civilizações da África, Ásia, Oceania e Américas, situado no *Quai Branly, 7º arrondissement de Paris*, encontrei um bastão muito interessante, numa exposição sobre o tema Amazônia, conforme mostram as figuras 23 e 24.

Figura 23 – Bastão encontrado no Museu *Quai Branly*



Fonte: Dados da pesquisa, 2018

Figura 24 – Detalhe do *Wooden club* encontrado no Museu *Quai Branly*



Fonte: Dados da pesquisa, 2018.

O bastão, das figuras 24 e 25, não trazia informações ou nome da etnia, mas na exposição do Museu *Quai Branly* em Paris, notava-se a preocupação em revelar a importância da presença da pintura corporal na Amazônia e descrever o cenário como expressão de uma identidade cultural e social, no qual cada objeto, mesmo o mais modesto, é uma espécie de símbolo condensado e está relacionado com os mitos. Ao lado desse bastão havia um texto mais geral informando que a decoração geométrica de cestaria, armas, cerâmicas, tecidos pintados ou tecidos representa pinturas corporais mais ou menos estilizadas de espíritos ou animais.

Depois, na Inglaterra, encontrei mais informações acerca desse bastão. Nos arquivos do departamento de antropologia do *British Museum* (cópia de páginas do livro de Stolpe, 1927), em Londres, encontrei uma descrição do desenho principal da frente do artefato como sendo uma fera de duas cabeças com dois pés mobiliados com longas garras. E no desenho do verso do artefato (o que não se percebe na exposição que mostra apenas a frente), a descrição aponta que a fera é metamorfoseada em ornamento retangular, as garras são retidas e acima e abaixo do desenho principal estão variantes de meandro. O documento traz o comprimento, 75 cm, e o museu no qual a peça está registrada: Paris trocadero (inventário 4971), conforme revela a figura 25.

Figura 25 – Detalhe do documento referente aos Bastões (Brasil e Guiana) do *British Museum*



Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

Nota: Stolpe, 1927. Apud. Departamento de Antropologia do *British Museum*.

Mas tudo começou quando em Manaus, recebemos informações de que uma indígena Sateré-Mawé viu um Poratig em um museu em Londres. Não sabíamos em qual

museu havia sido, mas isso despertou a nossa curiosidade sobre a existência de um Poratig Sateré-Mawé na Europa.

Então, primeiramente fui ao *Horniman Museum and Gardens*, na primeira visita a Londres. O *Horniman Museum* está localizado em *Forest Hill*, Londres, Inglaterra. Encomendado em 1898, foi inaugurado em 1901 e projetado por Charles Harrison Townsend no estilo *Arts and Crafts*. Tem exposições de antropologia, história natural e instrumentos musicais.

Lá encontrei esses bastões ou *clubs*, como são chamados em inglês, em exposição na galeria Waiwai, mas nenhum deles se parecia com o Poratig visto pela indígena Sateré-Mawé. Eles eram muito pequenos, outros não tinham gravações ou incisões, e sim pinturas (figuras 26,27,28,29).

Figura 26 – *Wooden club* Waiwai encontrado no Museu Horniman



Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

Figura 27 – *Wooden club* Waiwai encontrado no Museu Horniman



Fonte: Dados da pesquisa, 2019

Figura 28 – *Wooden club* Waiwai encontrado no Museu Horniman



Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

Figura 29 – *Wooden club* Waiwai encontrado no Museu Horniman



Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

Esses bastões (*clubs*) Waiwai são utilizados por homens em ocasiões cerimoniais e festivas. Às vezes, eles são usados em lutas. A ponta cravada pode ser empurrada no rosto do oponente. A borda fina do artefato é destinada aos ombros e ossos da clavícula.

1.4.4 O GRANDE ENCONTRO NO BRITISH MUSEUM

Continuando a nossa busca pelo Poratig Sateré-Mawé, retornei a Londres. Dessa vez, passei pelo *Science Museum* localizado na *Exhibition Road, South Kensington*, uma rua que dá acesso a diversos museus, a exemplo de: Museu de História Natural, também localizado na *Exhibition Road, Victoria and Albert Museum*, abreviado para V&A, localizado na *Cromwell Rd, Knightsbridge*, este talvez seja o maior museu de artes decorativas e design. Mas foi no *British Museum* que encontrei o bastão cuja semelhança é realmente impressionante.

No dia 9 de janeiro de 2019, eu fui ao *British Museum*, mas o Poratig que eu procurava não estava em exposição. Eles não têm espaço para expor todas as peças do museu, eu pensei. Então, dirigi-me ao setor de antropologia e falei com o Sr. James Hamill, (*Curatorial Collections Enquiries*) curador do museu, lotado no setor de antropologia, que, para minha sorte, falava um pouco francês, como eu. Ele confirmou minhas suspeitas e me

disse que realmente tinha alguns *clubs* guardados no estoque do *British Museum*. O estoque está localizado do outro lado da cidade, 48-56, *Orsman Road, London* no departamento de África, Oceania e Américas.

O Sr. Hamill informou que ele não ia lá com frequência, então eu perguntei se seria possível eu acompanhá-lo ao estoque para fotografar os artefatos. Perguntei também quando poderia realizar essa visita. Ele, então, verificou a sua agenda e marcou a nossa visita, para o dia 28 de janeiro de 2019, a esse departamento do *British Museum* para vermos cerca de 27 peças. Eu fiquei entusiasmada com a ideia de ver tantos bastões indígenas ao mesmo tempo.

Então voltei para França e comprei os bilhetes para o dia 28 de janeiro de 2019 às 7h55 da manhã, pois a visita tinha sido marcada às 11h de Londres.

No dia 28 de janeiro, fui ao museu no horário previsto, embora não tenha sido fácil chegar lá. Eu moro numa vila pequena chamada *Tarare* em *Rhone Alpes*, França. Não tem táxi à noite e quando neva, o transporte falha. Justamente nessa noite nevou e o transporte falhou. Então saímos da *gare* (estação), andando na rua, ocasião em que nevava e ventava muito.

Lembro-me da neve branca caindo sobre o meu sobretudo preto. Parecia um filme e, apesar do frio, a cena era linda. Eu sempre quis ver a neve desde a minha infância e naquela noite nevou muito. Tínhamos que chegar ao aeroporto, senão perderíamos o voo, as passagens de avião e a visita ao museu. Andamos por um tempo com as malas até encontrar um café aberto com uma turma jogando cartas e falando francês. Eu tive que conseguir alguém que nos levasse ao aeroporto de carro, uma hora e meia, aproximadamente, até o aeroporto *Saint Exupéry* em *Lyon*. Nesse dia, eu dormi no aeroporto porque o voo saía muito cedo e tínhamos que chegar duas horas antes. Mas deu certo! Conseguimos chegar ao aeroporto de *Lyon-Saint Exupéry* naquela noite e em Londres na manhã do dia seguinte.

Quando chegamos ao aeroporto de *Heathrow* em Londres, nosso amigo John Heath nos levou até a estação de *Hounslow*, pegamos um metrô (*overground*), descemos em *Waterloo Station* e pegamos um ônibus 243 (letra J), descemos em *Laburnum Street*, 20 paradas depois da *Waterloo Station* e, finalmente, chegamos ao endereço do estoque do *British Museum* (departamentos de África, Oceania e Américas).

Mas tudo valeu a pena. Chegamos ao nº 48-56 da *Orsman Road* em Londres. Um prédio antigo e seguro que funciona desde 1917 (figuras 30, 31).

Figura 30 – Edifício *British Museum Department of Africa, Oceania and Americas*



Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

Figura 31 – Entrada Principal do *Department of Africa, Oceania and Americas - British Museum*



Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

Quando chegamos ao estoque do museu, fomos recebidos pelo recepcionista que nos entregou um crachá, assinamos um documento e subimos para outra sala com o Sr. James Hamill (*Curatorial Collections Enquiries*) curador do museu. A figura 31 mostra a recepção do prédio e as figuras 32 e 33 exibem parte do acervo.

Figura 32 – Sr. James Hamill (Curatorial Collections Enquiries) e Suzane Barros (autora) na recepção do estoque do Museu Britânico



Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

Figuras 33 – Acervo – America Storage - Museu Britânico



Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

No andar de cima, entramos numa sala cheia de caixas e o Sr. James Hamill estava abrindo caixas e mais caixas, desembalando uma quantidade significativa de Bastões de vários tamanhos e colocando em cima de uma grande mesa (figura 34).

Figura 34 –Sala *America Storage* - Museu Britânico. Sr. James Hamill, e autora.



Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

Os artefatos não podem ser tocados, então, o uso de luvas é obrigatório para manipulá-los. Cada artefato estava cuidadosamente envolvido em plástico branco e/ou plástico-bolha, presos por fora com fita adesiva e marcados com numeração ou código e nome. O Sr. Hamill teve que retirar um a um e desembalar. Ele foi realmente muito atencioso e solícito disponibilizando todo material para esta pesquisa, conforme mostra a figura 35.

Figura 35 –Sr. James Hamill retirando um bastão da embalagem



Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

Começamos, então, a fotografar e à medida que víamos cada um dos artefatos, nós nos apercebíamos da importância da pesquisa científica nos acervos dos museus, do quão grande é o acervo etnográfico do *British Museum*, principalmente o quantitativo de peças do Brasil e da Amazônia. Se eu tivesse reunido os bastões de todos os museus da Europa Ocidental, talvez não ultrapassasse a quantidade de bastões existentes nesse acervo. Foi incrível e emocionante estar lá e ver de perto essas peças, sem um vidro na frente, como das outras vezes em outros museus. Veja as figuras 36 e 37.

Figura 36 – Club block Guyana- *British Museum* 1897.16



Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

Figura 37 – Club block Brazil – Rio Negro - *British Museum* 1918 4-16 87a



Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

Este bastão, na figura acima, é o quarto tipo de bastão descrito por Roth (1924): é do tipo bloco ou cúbico. Bray (2001) observa que o bastão tipo bloco é uma forma distinta que não é encontrada em nenhum outro lugar na Amazônia. “Guiana is also the homeland of one distinctive form that is found nowhere else in Amazonia: the block-club with finely incised decoration” (BRAY, 2001, p.254).

Roth sugeriu que esse tipo de bastão pode ter tido uma distribuição geográfica e cultural mais ampla do que os bastões em forma de remo (ARP, 2011). Apesar de sua ampla distribuição e distinção, o bastão de guerra do tipo bloco não foi completamente analisado.

Arp (2011) aponta que este bastão era uma arma formidável. John G. Stedman, um mercenário que operava onde hoje é o Suriname, contra escravos fugitivos em meados da década de 1770, escrevendo em seu *The Narrative of a Five Years* (1796), relata:

I must not forget that every Indian carries a club, which they call Apootoo, for their defense. These clubs are made of the heaviest wood in the forest; they are about eighteen inches long, flat at both ends, and square, but heavier at one end than the other. In the middle they are thinner, and are wound about with strong cotton threads, so as to be grasped, having a loop to secure them round the wrist, as the sword-tassels are used by some cavalry. One blow with this club, in which is frequently fixed a sharp stone, scatters the brains. These are used by the Guiana Indians like the tomahawk by the Cherokees, on which, besides other hieroglyphical figures, they often carve the number of persons slain in battle. (STEDMAN, 1796, p. 396-397 Apud ARP, 2011, p.25-26)

Estes bastões têm o formato mais fino no meio para facilitar o golpe. A madeira é realmente muito pesada e dura, e, frequentemente, tinha uma pedra afiada e fixa na parte de cima. Era uma arma muito forte usada em batalhas. Um golpe com este club na cabeça era fatal.

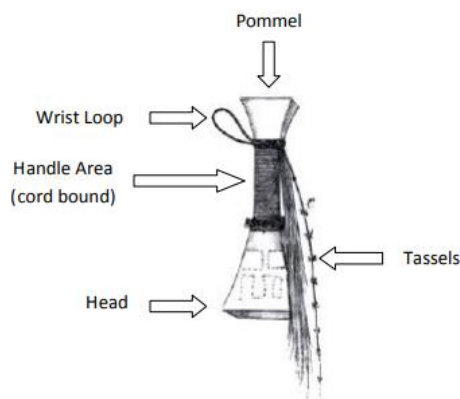
Arp (2001) afirma que as terminologias “forma quadrangular” e “forma quadrada quadrangular” estão mais próximas em precisão na descrição do tipo de bastão, mas essas descrições ainda têm limitações.

Quadrangular é um bom termo, mas o quadrilátero é mais gramaticalmente correto. Em vez do tipo de bloco, proponho a frase “quadrilátero dilatado” para referir-se aos bastões do tipo bloco. Quadrilátero alargado é uma descrição mais precisa e distingue facilmente este tipo de bastão de outros tipos de bastões encontrados nas Guianas e na América do Sul. O uso dessa terminologia alivia a confusão causada por bastões que são verdadeiros blocos e define a angularidade do bastão, que está em contraste gritante com as linhas suaves e transições arredondadas exibidas pelos outros bastões das Guianas e da América do Sul. (ARP, 2011, p.24, **tradução nossa**)

Arp (2011) propõe uma mudança de nome caracterizando melhor, deixando mais clara a forma do Bastão do tipo “bloco” quando propõe a frase: quadrilátero dilatado. Mas mesmo

contrastando-o com bastões arredondados, eles são muito pesados e em bloco também. Por esta razão, suponho que Roth (1924) não pensou em diferenciá-los com um nome mais específico. Veja o formato no desenho da figura 38.

Figura 38 - As partes do bastão de guerra quadrilateral dilatado ou alargado



The parts of the flared quadrilateral war club (club image from Im Thurn 1883:299; labels by author).

Fonte: Thurn (1883, p. 299 Apud ARP, 2011).

Durante o tempo que passamos no departamento de África, Oceania e Américas do museu britânico, dentro de uma das salas do estoque, vi muitos bastões de madeira, totalizando mais de trinta e cinco. Por curiosidade, perguntei ao Sr. James Hamill se ele tinha algum bastão de pedra. Prontamente, ele respondeu que não. Mas eu estava particularmente interessada em bastões maiores e perguntei onde estavam os bastões grandes. Foi então que ele mostrou uma caixa na qual encontramos os bastões maiores. Veja nas figuras 48, 49, 51a e 51b.

Figura 39 –Caixa com bastões maiores ainda embalados



Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

Figura 40 –Club Guyana British Museum



Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

Neste bastão, o meandro das bandas transversais é preenchido com pigmento vermelho. A partir dos ângulos laterais da figura principal, os lados são estendidos de modo a incluir os espaços triangulares. Veja a figura 41.

Figura 41 – Detalhe do design do bastão – *Anthropomorphic Ornaments*



Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

Nota: Documento do *Department of Africa, Oceania & the Americas - British Museum*

O item cujo desenho está apresentado na figura 41, acima, foi coletado por Robert Schomburgk durante suas expedições à Guiana Inglesa e doado ao Museu Britânico. Bray (2001) destaca que algo foi sugerido no manuscrito Drake do século XVI, mas ignorado pela maioria dos primeiros escritores: o uso de tacos ou bastões como itens de regalia e como acessórios de traje, paralelamente ao seu papel de armas. O inventário desse bastão diz nos manuscritos:

Este bastão, que é peculiar aos Macoosis e Wapishanas, é chamado Lashpanak [difícil de decifrar] e é usado pelo Chieftain como um emblema do escritório em ocasiões solenes; ele planta isso antes do lugar onde ele toma seu lugar nas festas de Pai-warri. O uso da palavra "plantas" por Schomburgk sugere que o bastão foi colocado em pé no chão. Isso pode explicar o pico no final, embora seu irmão Richard Schomburgk comente que a ponta afiada do cabo de muitos bastões da Guiana tem o propósito, quando o inimigo é derrubado, de ser enfiado no ouvido. De qualquer forma, o bastão do Museu Britânico poderia ter servido e ter função de uma arma. Certos outros bastões do século XIX, que parecem frágeis demais para uso em combate, podem muito bem ter sido puramente cerimoniais, mas a documentação está faltando. Em resumo, todas as linhas de evidência sugerem que, no final do século, os bastões de guerra estavam saindo de uso entre os grupos

indígenas mais aculturados, embora o artefato tenha mantido seu lugar em rituais e cerimônias. (BRAY, 2001, p.262, **tradução nossa**)

Outro bastão do tipo remo trazia incisões muito interessantes. Veja nas figuras 42a e 43b.

Figura 42a; 42b- *Club Guyana British Museum* inventário: am.5454

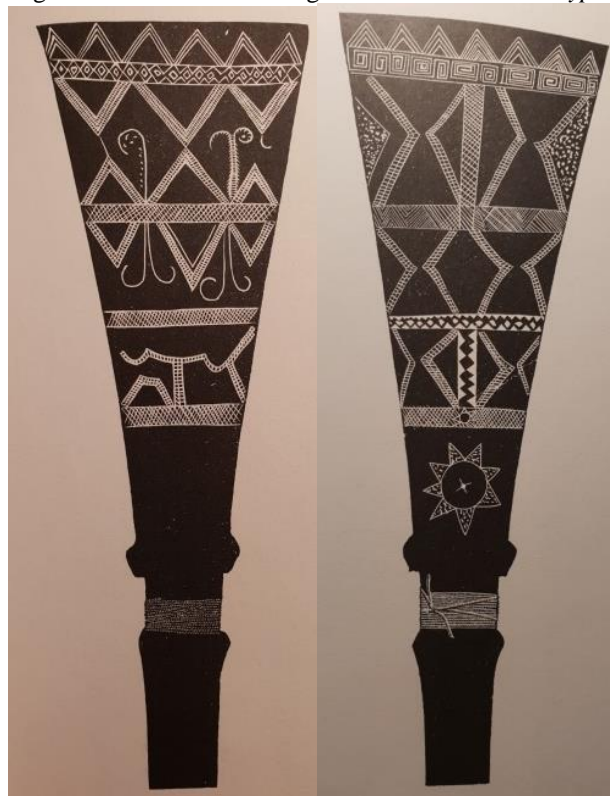


Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

Esse bastão de madeira foi adquirido pelo museu britânico em 1869, através da doação de Augustus Wollaston Franks, colecionador, curador Britânico (1826 – 1897) que começou a trabalhar no museu britânico em 1851, enriquecendo enormemente as posses do Museu por meio da aquisição cuidadosa e da doação de suas próprias grandes e valiosas coleções.

Na frente (figura 42a), seu design apresenta espirais em forma de penas. No campo inferior tem-se um desenho de um cachorro. No outro lado (figura 42b), vemos uma estrela de oito pontas vermelha, com branco nas incisões, conforme nota-se na figura 43.

Figura 43 – Detalhe do design do bastão– *Isolated Types*



Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

Nota: *Department of Africa, Oceania & the Americas - British Museum*

Procuramos, com o Sr. James Hamill, outras caixas maiores na tentativa de ver o bastão parecido com o artefato Sateré-Mawé, o Poratig. Em seguida, encontramos uma caixa grande, onde havia bastões do tipo remo, dois artefatos realmente muito parecidos com o Poratig Sateré-Mawé. Talvez tenha sido um deles que a indígena Sateré-Mawé viu, na época, em alguma exposição do Museu Britânico sobre a Amazônia, conforme mostra a figura 44.

Figura 44 – Bastões do tipo remo semelhantes ao Poratig Sateré-Mawé



Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

A descrição da peça do lado esquerdo, na figura 44, pode ser encontrada no formulário online do museu, que mostra o nome *Club made of wood* (bastão feito de madeira). Informa, pois, que a peça foi adquirida pelo museu em 1904, foi comprada de Fenton & Sons Ltd e mostra o histórico de exposições: 2005-2007 1 de outubro a 7 de janeiro, Londres, *Museu Horniman*, da Amazônia ao Caribe: *Early Population of the Rainforest*.

Carecendo de mais informações, ela está registrada no museu britânico com o número: Am1904,1019.6 (Figura 45).

Figura 45 – Formulário eletrônico do bastão nº inventário: Am1904,1019.6

The screenshot shows the British Museum's online collection details for object Am1904,1019.6. The page includes the museum's logo, navigation links, and a search bar. The main content area displays the following information:

Object type	club
Museum number	Am1904,1019.6
Description	Club made of wood.
Findspot	Found/Acquired: Central America (?), (Americas, Central America); Found/Acquired: South America (?), (Americas, South America)
Materials	wood
Location	Not on display
Exhibition history	Exhibited: 2005-2007 1 Oct-7 Jan, London, Horniman Museum, Amazon to Caribbean: Early Peoples of the Rainforest
Acquisition name	Purchased from: Fenton & Sons Ltd
Acquisition date	1904
Department	Africa, Oceania & the Americas
Registration number	Am1904,1019.6

To the right of the text is a photograph of a dark, tapered wooden club with a decorative, carved top section.

Fonte: https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=662376&partId=1&searchText=Am1904,1019.6&page=1

Vendo mais de perto o artefato registrado sob o número Am1904,1019.6, percebemos a grande semelhança com o Poratig Sateré Mawé da Aldeia castanhal (figura 55).

Figura 46 – Bastão do tipo remo semelhante ao Poratig Sateré-Mawé da Aldeia Castanhal



Fonte: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=341002001&objectid=662376

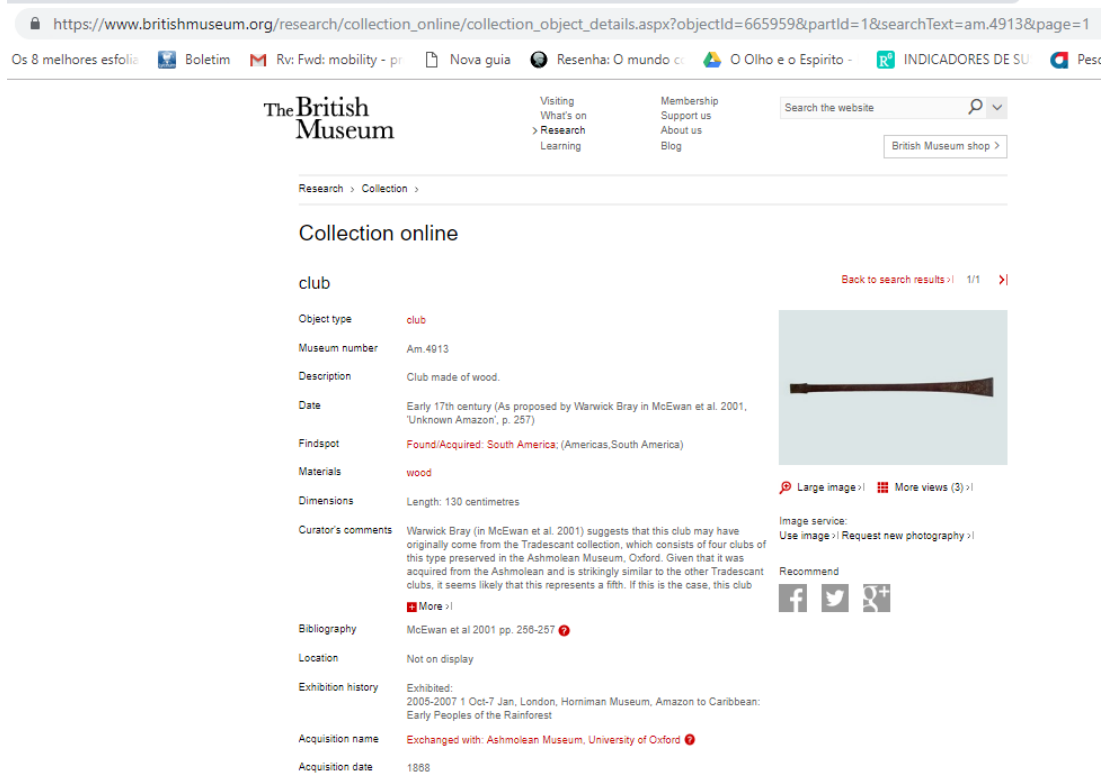
Sobre a peça da direita da figura 46 (a mesma descrita por Bray (2001) como tendo 130 cm de comprimento em *One Blow Scatters the Brains. An Ethnographic History of the*

Guiana War Club, mas na realidade mede 114,3 de comprimento), James Hamil relatou que o artefato foi de uma exposição que eles fizeram sobre a Amazônia. Ele contou que um especialista em arqueologia sul-americana decidiu, olhando para a peça, que se tratava de uma peça do século XVII. Informou também que o *British Museum* fez uma troca com o *Ashmolean Museum* em Oxford para adquiri-la.

É impressionante a semelhança dos artefatos com o Porantin dos Sateré-Mawé. Não apenas nos grafismos e incisões das peças, que se assemelham aos desenhos do Poratig da Aldeia Castanhal, mas também na forma geral e no formato da base.

Buscando no site informações sobre a peça, encontramos este formulário referente ao artefato da direita. No formulário está marcado que ele tem 130 de comprimento, talvez, por essa razão Bray (2001) informou esta medida para peça. A figura 47 abaixo traz outras informações sobre a peça. O formulário completo está disponível no apêndice 3.8.

Figura 47 – Formulário eletrônico do bastão nº inventário: am.4913



https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=665959&partId=1&searchText=am.4913&page=1

Os 8 melhores esfoli: Boletim Rv: Fwd: mobility - pr Nova guia Resenha: O mundo c: O Olho e o Espírito - INDICADORES DE SU Pesc

The British Museum

Visiting What's on Research Learning Membership Support us About us Blog

Search the website

British Museum shop

Research > Collection >

Collection online

club

Back to search results > 1/1 >

Object type club

Museum number Am.4913

Description Club made of wood.

Date Early 17th century (As proposed by Warwick Bray in McEwan et al. 2001, 'Unknown Amazon', p. 257)

Findspot Found/Acquired: South America; (Americas.South America)

Materials wood

Dimensions Length: 130 centimetres

Curator's comments Warwick Bray (in McEwan et al. 2001) suggests that this club may have originally come from the Tradescant collection, which consists of four clubs of this type preserved in the Ashmolean Museum, Oxford. Given that it was acquired from the Ashmolean and is strikingly similar to the other Tradescant clubs, it seems likely that this represents a fifth. If this is the case, this club

More >

Bibliography McEwan et al 2001 pp. 256-257

Location Not on display

Exhibition history Exhibited: 2005-2007 1 Oct-7 Jan, London, Horniman Museum, Amazon to Caribbean: Early Peoples of the Rainforest

Acquisition name Exchanged with: Ashmolean Museum, University of Oxford

Acquisition date 1868

Large image > More views (3) >

Image service: Use image > Request new photography >

Recommend

f t g+

Fonte: https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=205653001&objectId=665959&partId=1

A descrição da figura 47 traz o nome *Club made of wood* (bastão de madeira) e informa que a peça foi adquirida pelo museu em 1868. Descreve que o artefato é datado do início do século XVII, conforme proposto por Warwick Bray em McEwan et al. (2001) em “*Unknown Amazon*”, sugerindo que este bastão pode ter vindo originalmente da coleção *Tradescant*, que

consiste em quatro bastões deste tipo preservados no *Ashmolean Museum, Oxford*. Dado que foi adquirido do *Ashmolean* e é notavelmente similar aos outros bastões de *Tradescant*, parece provável que isto represente um quinto. Se este for o caso, este bastão pode já ter chegado à Inglaterra na década de 1620. A descrição também traz o histórico de exposições: 2005-2007 1 de outubro a 7 de janeiro, Londres, *Horniman Museum*, da Amazônia ao Caribe: *Early Population of the Rainforest*.

Provavelmente foi nesta exposição em Londres no *Horniman Museum*, entre os anos de 2005 a 2007, que a indígena Sateré-Mawé informou ter visto o Poratig em um museu em Londres. As duas peças da figura 44 estavam em exposição. Eu visitei o *Horniman Museum*, procurei muito, fiz contato antecipadamente por e-mail com o chefe da antropologia Dr. Robert Storrie, e fui à galeria (*World Gallery*) na qual estava exposta a coleção amazônica dos indígenas Waiwai. Eu não encontrei o artefato que a informante viu, ele não estava em exposição quando eu estive no *Horniman Museum* em novembro de 2018. Mas eu encontrei a peça e descobri que pertencia ao *British Museum*, depois do contato com o setor de antropologia do museu britânico, quando indaguei ao Sr. James Hamill sobre o estoque de peças da Amazônia pertencentes ao museu. Ele, gentilmente, possibilitou o acesso ao acervo não exposto e cuidadosamente guardado em outro prédio do *British Museum*, colaborando com este trabalho.

James Hamill começou no museu britânico em 1985, portanto, atua no referido museu há 33 anos. Começou o trabalho no setor de documentação, adicionando informações ao computador sobre os objetos que foram armazenados. Em seguida, ele iniciou o trabalho no piso americano, trabalhando com as coleções norte-americanas. Após três anos, ele se mudou para o Museu da Humanidade, que era o Departamento de Etnografia do Museu Britânico. Ele relatou que o museu teve muitas exposições, que recebia as coleções e ajudava a organizar as visitas para pessoas que vieram aqui para ver os objetos. James Hamill informou que o Museu da Humanidade foi fechado em 1997 e demorou um pouco para voltar ao Museu Britânico, mas voltou finalmente em 2004. Ele revela: -“mudamos o nome e depois nos tornamos o Departamento da África, Oceania e Américas [...] E então eu mudei para o Centro de Antropologia continuando o que eu estava fazendo [...] ajudando as pessoas com as coleções” (ENTREVISTA, JAMES HAMILL, 2019).

Veja a foto da entrevista com James Hamill, nas figuras 48 e 49 abaixo:

Figura 48 e 49 – Sr. James Hamill e autora



Fonte: Dados da pesquisa, 2019.

James Hamill forneceu informações muito importantes para esta pesquisa, além de bibliografia acerca dos bastões. Também entregou uma lista com a localização dos bastões nos museus (apêndice 3.9), além de cópias de um exemplar, provavelmente que fazem parte do ensaio “*Studies in American Ornamentation. A Contribution to the Biology of Ornament,*” contained in the volume *Collected Essays in Ornamental Art* de Hjalmar Stolpe, impresso em Stockholm em 1927, que traz a classificação dos bastões de guerra indígenas em 17 categorias de design que estão disponíveis no anexo 1 deste trabalho.

2 COTIDIANO DO ARTESÃO DOGLAS SATERÊ

Dizem que o que todos procuramos é um sentido para a vida. Não que seja assim. O que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior do nosso ser e da nossa realidade mais íntima, de modo que realmente sintamos o enlevo de estar vivos. (CAMPBELL, 1990)

2.1 MUITO ALÉM DE UM SIMPLES ARTESÃO INDÍGENA

O artesão José Doglas de Oliveira, conhecido como Doglas Saterê é natural da Aldeia Castanhal, vive na CTI, debruça-se no trabalho, talhando canoas, máscaras, totens, estatuetas antropomorfas e zoomorfas, teçumes, entre outros objetos na madeira aquática molongó³².

Figura 50 - Aldeia Castanhal - território indígena onde Doglas nasceu



Fonte: Dados da pesquisa, 2017.

³² Molongó (*Ambelania acida*) é a espécie de madeira mais utilizada no artesanato. Além de ser leve para o transporte, não gera resíduos. Todas as sobras são aproveitadas em peças ou detalhes menores, como, por exemplo, os holofotes dos barcos, os chifres dos bois-bumbás miniaturas, brincos e colares (ANDRADE; LIMA, 2016).

Figura 51 - Vista da Comunidade do Castanhal - território indígena do Andirá.



Fonte: Dados da pesquisa, 2017.

Seu nome étnico é reflexo do espírito de pássaro que ele tem desde pequenino:

Doglas explica: “Meu pai me deu esse nome, dizia que eu assobiava muito, assobiava muito e olhava *pros* pássaros e assobiava e imitava os pássaros. Aí então todo dia de manhã eu ia pra beira do rio e assobiava. Então ele disse assim: Esse daí tem espírito de pássaro, pássaro assobiador. *Twiri* (*pássaro assobiador*) *Ary’yp Wiit* (*madeira rara rajada*) é o nome étnico de Doglas, e assim é conhecido por seus familiares na comunidade Castanhal, lugar onde nasceu localizada no rio Andirá, no município de Barreirinha. Para ele, o nome na língua materna, *Twiri*, caracteriza habilidades que o conecta ao seu espírito animal protetor; nesse caso, um pássaro, e o sobrenome *Ary’yp Wiit* mantém viva a memória de seus ancestrais, e ambos os nomes contribuem para sua identificação indígena”. (TEIXEIRA, p.18-19, 2018)

Figura 52 - José Doglas de Oliveira



Fonte: Ivaney Machado Teixeira, 2017.

Autores como Bernal (2009), Teixeira (2005), entre outros apontam a educação das crianças como prioridade determinante para o fluxo migratório de grupos familiares inteiros.

As questões relacionadas à saúde também são razões fortes para a saída dos indígenas de suas terras, pois a carência de assistência médica nas comunidades leva-os a migrarem para as cidades. Em muitas dessas cidades pequenas, com até 150 mil habitantes, os hospitais ainda são precários, mas a assistência médica funciona, ao contrário da TI.

A necessidade de estudar foi a razão que levou José Douglas de Oliveira a sair de seu núcleo familiar, da aldeia Castanhal na terra indígena do Andirá. Esta era sua inquietação, visto que ele desejava frequentar uma escola desde pequeno.

Teixeira (2018) descreve parte da trajetória de Douglas Sateré:

Seu interesse em desvendar a cultura dos não indígenas era evidenciado nas leituras visuais que fazia em livros e revistas encontrados em sua casa. No entanto, o pai de Douglas não incentivava essa postura no filho, uma vez que primava pelos costumes de acordo com a tradição de vida dos Sateré Mawé [...] capaz de gerir sustento para uma família e manter a tradição de sua cultura, uma vez que via na atitude de estudar do filho uma prática ociosa. Esperava o mesmo que Douglas seguisse seus passos na aldeia, como um ótimo caçador, um respeitoso agricultor, ou um Capitão. (TEIXEIRA, 2018, p.44).

Eu tive a honra de conhecer o pai de Douglas, Luiz de Oliveira, homem firme, amante da natureza e da cultura Sateré-Mawé, um pouco severo, mas muito respeitado pelos seus filhos.

Teixeira (2018) quando cita a fala do artesão Douglas Sateré transmite um pouco da personalidade forte do Sr. Luiz de Oliveira: “O meu pai não era daquelas pessoas que dizia pra mim estudar não, não. Ele apenas me dizia que o homem tinha que plantar, fazer roça, caçar, pescar e cultivar a terra e ter muitos filhos e pronto” (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTADO 2015, POR TEIXEIRA, 2018, p.44).

A autora assinala que a chegada do padre Henrique Uggé na Aldeia Castanhal, na década de 80, causou impacto na vida de Douglas. O padre percebeu os seus anseios em aprender e lhe ofereceu uma oportunidade de estudar em um internato na Escola Agrícola São Pedro, no Andirá, no município de Barreirinha. “Seu pai não concordava com os anseios do filho de ir embora; assim a solução que Douglas encontrou foi fugir para ir morar na Escola Agrícola São Pedro” (TEIXEIRA, 2018, p.45).

Douglas foi acolhido pelo padre Henrique Uggé e em pouco tempo aprendeu a ler e a escrever muito bem, apesar da dificuldade em compreender a língua portuguesa.

Na época era escola Agrícola São Pedro. Hoje em dia foi mudado o nome porque senão os recursos não poderiam vim pra sustentar. Então foi mudado pra Escola Indígena São Pedro. A gente aprendia a ler e escrever, mas também roçava, fazia farinha, carregava madeira, tirava madeira e construía casas, muito divertido. Eram apenas 16 alunos na época. Depois com o tempo aumentou, hoje em dia é uma cidade pra bem dizer, é uma cidade muito bonita. A vida no começo foi muito difícil porque na época só se trabalhava com terçado, machado e enxada, não existiam carros, não existia motosserra, não existiam tratores, não existiam carroças pra carregar a madeira, a lenha. Era uma escola rigorosa, mas eu gostava. A gente acordava às três horas da manhã, eles tocavam o sino para que fossemos tomar banho num riacho de correnteza forte. Depois íamos cortar lenha para esquentar o corpo, e depois o sino tocava novamente, e voltávamos para o riacho, ficávamos lá no máximo uns vinte e cinco minutos, e depois íamos tomar café e em seguida para os estudos. A hora de meio dia era livre, aquele que podia descansar, descansava e aquele que podia pescar, pescava, aquele que poderia fazer artesanato, fazia artesanato. (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTADO 2015, POR TEIXEIRA, 2018)

Teixeira (2018) aponta que depois de um ano dedicado aos estudos, Douglas já estava lendo e escrevendo melhor, e seus pais aceitaram a nova realidade do filho, fazendo-lhe visitas frequentes. O padre Henrique Uggé encorajou-lhe a continuar e no ano seguinte, ele foi transferido para a Escola Agrícola Rainha dos Apóstolos em Manaus.

Quando meus pais foram me ver eu não contei o dia que eu ia embora do Andirá, porque se falasse eles não iam deixar eu ir. Eu abracei eles e falei: “Se um dia Deus quiser, ainda volto”. Eles choraram muito, não sabiam quando eu ia viajar, nem eles e nem eu compreendia direito as datas das pessoas da cidade. Então eu quis acalmá-los e falei que voltaria em março, mas eu não sabia que todo ano tem um mês chamado março, não sabia quanto tempo ia levar na nova escola, eu só tinha 12 anos de idade. (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTADO 2015, POR TEIXEIRA, 2018, p.47)

A autora destaca as atividades dessa nova escola em Manaus frequentada por Douglas Sateré. São elas: agricultura, olericultura, floricultura, fruticultura, suinocultura, bovinocultura, quelônios, criação de tudo que é bicho ou planta, Educação Moral e Cívica, e que aprendiam também a respeitar, a não responder e a cumprir as normas.

Sobre a escola de Manaus, Douglas conta:

Às cinco horas da manhã, a sirene apitava e você tinha pouco tempo para se arrumar, tomar café e ir para o imenso auditório, sentar no chão, porque não tinha banco. Ficávamos sentados de pernas cruzadas com os cotovelos nos joelhos, e com as mãos segurando o queixo olhávamos para quem ia falar. Foi muito mais pesado os procedimentos internos nessa escola, não podia cuspir, não podia jogar papel, não podia fazer isso e aquilo porque se você cuspiasse no piso você lavava o piso inteirinho. (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTADO 2015, POR TEIXEIRA, 2018, p.47).

Um dos professores dessa escola de Manaus deu a Douglas um shampoo para lavar os seus cabelos que de tão grandes batiam no meio de suas costas. No dia seguinte, todos os alunos foram para o campo cortar o cabelo. Douglas ficou desolado com a perda significativa,

pois seu cabelo estava relacionado às suas habilidades de guerreiro, de caçador, de beleza e responsabilidade com seus valores culturais (TEIXEIRA, 2018).

Então o exército apareceu e cortou o cabelo de todo mundo, e tinha que fazer fila na máquina, e depois todo mundo tomou banho de jato d'água, depois de cortar o cabelo. E eu me senti muito diminuído, porque eu tinha um cabelo longo, meu cabelo era a minha identidade, era a minha honra. O cabelo comprido é o cuidado especial, é a responsabilidade muito grande pelas coisas que Deus dá, vamos dizer assim, pela natureza. É o valor do guerreiro, é o respeito pela cultura. (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTADO 2015, POR TEIXEIRA, 2018, p.47)

Em 1993, José Douglas de Oliveira já possuía uma família formada com a cearense Maria e dois filhos pequenos para criar e decide voltar para a casa de seus pais no Andirá, devido às dificuldades financeiras. Antes, passaram por Parintins e ficaram alguns dias na Casa de Trânsito Indígena na cidade. “De volta à aldeia Castanhal foi emocionante reencontrar seus familiares e amigos, mas o fato de já ter uma família foi impactante para seus pais. Principalmente porque o casal recém-chegado estava impregnado de costumes diferentes” (TEIXEIRA, 2018, p.48).

Na aldeia, todo dia de manhã cedo tinha peixe ou alguma caça assada, mas ela se queixava, queria comer outras coisas. Não se adaptava aos nossos costumes porque era “branca”, e foi ficando muito magra. Então decidimos ir morar em Parintins. Na cidade a nossa vida foi bem difícil porque eu não tinha emprego, e naquela época não se podia ficar muito tempo na Casa de Trânsito Indígena. (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA 2015, POR TEIXEIRA, 2018, p.49).

Percebe-se que a primeira esposa de Douglas não se adaptou aos costumes indígenas e por esta razão, eles foram morar em Parintins, enfrentando muitas dificuldades.

De acordo com Teixeira (2018), a realidade social do indígena no meio urbano, a precariedade e perda de oportunidades de trabalho levaram Douglas a procurar novamente o Pe. Henrique Uggé, na esperança de conseguir emprego para sustentar a mulher e os filhos. O padre havia dito a Douglas que se ele precisasse de um emprego, ele o procurasse para ajudá-lo. O Pe. Uggé deu a Douglas roupas, perfumes, remédios, o abraçou, passou a mão em sua cabeça, e se despediu dizendo que: “O emprego está na sua mente e ninguém pode tirar esse emprego de você. Tchau, tenha um bom dia!” (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, 2015, POR TEIXEIRA, 2018, p.50).

O encontro com o padre Uggé parece ter refletido positivamente na vida de Douglas Sateré. Ele se lembrou do passado, da sua infância na aldeia, da escola do Andirá e do padre Uggé falando da importância da cultura Sateré-Mawé. Pensou durante alguns dias sobre o fato, e depois para conseguir recursos financeiros decidiu desenhar grafismos em cuias,

lembrando o tempo que fazia artefatos na aldeia. Na cidade de Parintins, ele observou as coisas que eram comercializadas e começou a imitar, fazendo objetos que, certamente, seriam vendidos (TEIXEIRA, 2018).

Pegou alguns pedaços de madeira e esculpiu presilhas, prendedores de cabelo, e iniciou a vendê-los nas escolas. Depois refletindo sobre o que estava produzindo, e lembrando-se das coisas que seu pai lhe ensinava sobre a sua cultura, decidiu: “eu não vou mais fazer esses modelos dos “brancos”, vou desenhar grafismos, e coisas da mata como borboletas, pássaros, lagartos, etc. (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA 2015, POR TEIXEIRA, 2018, p.50).

Doglas Sateré decidiu fazer algo diferenciado, artefatos artesanais que expressassem a cultura Sateré-Mawé e assim garantir o sustento familiar. Em busca de novas criações, José Doglas de Oliveira percebeu que os códigos culturais ancestrais e as peças que seu pai e seu avô faziam poderiam lhe dar grandes oportunidades de lucro.

Assim nasce o grande artesão Sateré-Mawé que conta que não quer mais voltar para a Aldeia, pois experimentou por nove anos voltar ao interior, à tradição indígena do Andirá. Ele não quer voltar porque na cidade ele ganha os seus próprios recursos. Ele quer ficar na cidade de Parintins para adquirir mais conhecimento e ajudar a sua comunidade tradicional.

Depois que eu fui para aldeia. Fiquei nove anos na aldeia, foi nessa época que eu quebrei de produção, de tudo. [...] Eu terminei meu terceiro ano, graças a Deus e eu quero estudar mais, eu quero estudar história ou então antropologia, fazer um indigenismo [...] Hoje em dia já tem muita gente que tem conhecimento, mas não contribui com tribo, não tem um projeto para o desenvolvimento social da tribo Sateré. (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

Doglas diz que atualmente a tribo recebe bolsa-família, aposentadoria, auxílio-doença e outros benefícios do governo. Os indígenas ficam só esperando do governo federal e isso prejudica o desenvolvimento econômico-social da tribo, visto que existem muitas formas de sobreviver da terra, mas que os indígenas que vivem na área indígena não fazem por falta de orientação.

Quando eu morei lá, eu mostrei por nove anos que eu tinha tudo, batata, cará, frango. Eu tinha tudo, criação, abelha e não saía da minha casa, mas o Abadias Sateré que trabalha na SPSM levava turistas na minha casa [...] Franceses, italianos chegavam lá em casa, eu trabalhando...e compravam artesanato, compravam mel, compravam remédio, compravam coisas e eu ficava com o dinheiro. Eu mostrei para minha tribo como é que se vive numa terra. Onde tem água e terra você é rico. Sem prejudicar a natureza, não precisa ficar desmatando as árvores...eu quero estudar mais, eu já experimentei [...]. No rio Mamuru tem água e terra muito boa. A terra poxa eles passam fome por quê? Porque não tem um orientador...tem aqueles ribeirinhos que só vivem da pesca e da extração de madeira, mas esquecem que tem que plantar, plantar feijão, plantar maracujá, tem tanta coisa que dá dinheiro...criar abelha porque de quinze em quinze dias você está tirando mel...poxa tá 80 reais o quilo hoje em dia...faz as casinhas de madeira, faz a lixeira...há muitas coisas, são

cinco partes, a gente fabrica, você mete a abelha, depois tira o mel, dentro de 15 dias tá bom de tirar de novo [...] uma casinha produz um litro, agora se você tira da lixeira e da melgueira dá 2 litros [...] elas ficam presas na casinha só produzindo...na época do verão elas voam muito buscando o néctar das flores aí elas produzem o mel mais rápido agora na época no inverno você tira de dois em dois meses [...]Você tem uma proteção especial com chapéu [...] e o dono é conhecido pelas abelhas...são coisas que eu experimentei viver e deu certo, mas só que no momento eu não quero ir eu quero estudar mais [...] eu não quero ficar no interior...quero me socializar mais do que já sou. (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

Hoje o artesão José Douglas de Oliveira tem seu ateliê no anexo da CTI de Parintins, no espaço interno da CAI. O pensamento dele vai longe. Ele quer adquirir mais conhecimento, faz cursos, busca apoio da AMIC³³, e quer crescer como empresário fazendo seus artefatos artesanais em seu ateliê no espaço interno da CAI.

Figura 53 - Casa do Artesanato Indígena, anexo à CTI - Parintins



Fonte: Teixeira, 2018.

O artesão revela que para fazer suas peças artesanais, além da ajuda do pai (que também produz peneiras e cestos em fibras naturais), da esposa, dos filhos e da irmã, ele tem alguns ajudantes indígenas que vêm da TI para a cidade com o objetivo de continuar os estudos e acabam ficando também na CTI, ajudando o Douglas. Na área indígena do Andirá não há professores e instituições que possibilitem os indígenas terminarem o ensino médio ou fazer faculdade. Eles são obrigados a deixar a floresta, seu *ethos*, em busca de conhecimento na cidade de Parintins. O Douglas os acolhe, ensina o ofício, ajuda-os com alimentação e com as comissões das vendas das peças comercializadas em Manaus.

³³ Incubadora Criativa Amazonas Indígena

Teixeira (2018) assinala que para Douglas Sateré, seus auxiliares são como alunos, porque estão aprendendo a fazer artesanato. Na década de 90, ele tinha cerca de 18 alunos de diferentes etnias, os quais eram estudantes que buscaram auxílio com ele para manterem seus estudos e sustento em Parintins. Assim, o artesão os manteve por um período como seus auxiliares, responsabilizando-se com a alimentação, calçados, vestes, material escolar e cuidados médicos.

Douglas Sateré destaca:

Tô sendo um pai pra eles. Aí então tudo isso faz com que eu me anime mais ainda, porque através desse trabalho não é só a tribo Sateré Mawé que está sendo beneficiada através da Arte Poranga Nativa, eu não tô sendo apenas reconhecido porque eu sou isso e sou aquilo, não. Acho que a flexibilidade hoje em dia na época da crise mundial é muito importante, porque não é só o índio que precisa de ajuda, não é só o branco que precisa de ajuda, e a gente tem que ver a flexibilidade por todos os lados. Tem muita gente que diz assim: “Eu só vou ajudar minha família”. Eu sou empresário, então vou ajudar só minha família? Não, não, não é assim. O grande pássaro assobiador que é o Twiri, acho que ele tem um coração muito grande. Sateré significa a lagarta de fogo né, e enquanto eles estão aqui, estão 95 protegidos e a gente vai ajudando, até eles se formarem, e se quiserem sair eles podem sair e arranjar o emprego como muitos Sateré já saíram daqui e arranjam o emprego, e já tão ganhando seu dinheiro, e muitos deles quando recebem o dinheiro diz: “Professor, o senhor já almoçou? Então ele diz: “Pega vinte reais, pega cinquenta reais. Se não fosse o senhor não estaria ganhando meu dinheiro, não seria professor, não seria agente de saúde. É assim. (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, POR TEIXEIRA, 2018, p.95)

A autora assinala que a produção artesanal para Douglas é de grande importância, visto que é por meio dessa produção que ele consegue capital financeiro para o sustento de sua família.

De fato, o artesão me relatou que com a venda dos artefatos artesanais ele sustenta a sua família e também apoia os jovens indígenas que vêm da aldeia para estudar na cidade de Parintins. Esses jovens ajudam o Douglas na produção de seus artefatos artesanais e além de receberem comissão das vendas pelo trabalho que executam, aprendem um novo ofício.

José Douglas de Oliveira fala com orgulho do trabalho que faz e ensina a seus ajudantes. Muitos deles não têm apoio necessário para ter o mínimo de sustento quando saem das aldeias de origem em busca de formação. Nas terras indígenas, não existem escolas que possibilitem a conclusão dos estudos. Os indígenas são obrigados a viajar para a cidade, em busca de continuar os estudos. Muitos dos Sateré-Mawé que vão para Parintins, ficam na CTI, aprendem e ajudam a fazer os artefatos com o artesão Douglas Sateré. Ele os acolhe e ajuda-os financeiramente também. O artesão nos conta que os símbolos, produzidos nas máscaras de madeira, cuias e outros objetos artesanais, são inspirados nos símbolos na arma sagrada, o

Poratig. E afirma que muitos dos artefatos por ele produzidos carregam alguns desses símbolos do Poratig.

Além de fazer peças artesanais carregadas desses grafismos guardados em sua memória, Douglas Sateré aprendeu com o seu pai, Luiz de Oliveira, práticas de pajelança. Ele faz remédios caseiros, faz colares para proteção e tem uma clientela assídua que o procura para aconselhamentos. Veja na figura 54 seu pai com o cigarro de tawari³⁴.

Figura 54 – Sr. Luiz de Oliveira com o cigarro de Tauari



Fonte: Suzane Barros. Dados da pesquisa, 2017.

José Douglas de Oliveira não foi escolhido por seu pai para ser pajé porque ele mora na cidade, não mora na aldeia, mas sim porque Douglas não pensa em deixar de continuar ajudando a curar pessoas, porque além de fazer bem para a pessoa que está sendo cuidada, faz bem para ele também. Ele destaca que quando é procurado por alguém para praticar a pajelança, não pode negar ajuda, não existe outro caminho senão ajudar (TEIXEIRA, 2018, p. 87).

O artesão Sateré-Mawé revela que, quando menino, o seu avô, *Aseikikiun*, o pajé Manoel de Freitas, pai de sua mãe, fazia os desenhos do Poratig para ele e explicava o significado dos símbolos. Daí ele cresceu com esses desenhos na mente. Quando começou a trabalhar produzindo os artefatos no espaço interno da Casa de Artesanato Indígena, ele teve a ideia de colocar neles os símbolos que estavam em sua memória. Pode-se observar os símbolos na figura 55.

³⁴ O cigarro de palha de tawary é feito do líber de certas árvores com fumo das plantações domésticas que todos os Mawés fazem (PEREIRA, 1954, p.71).

“Le tauari est la Lecythidaceae, Couratari pulchra, dont l'écorce interne se détache en fines feuilles, dites aussi tauari, dans lesquelles on enroule le tabac. Elles ont une valeur importante dans le chamanisme (voir Quatrième Partie)” (FIGUEROA, 2006, p.71).

Figura 55 - Totem feito por Doglas Sateré na década de 90. Primeiros modelos criados pelo artesão.



Fonte: Ivaney Machado Teixeira, 2018.

A iniciativa de Doglas não foi apreciada pelas lideranças da época, uma vez que tal atitude representava uma ameaça e exposição dos segredos e “histórias do povo Sateré Mawé”. Ele desafiou “os mais velhos” para ter o direito de continuar gravando nessas peças alguns grafismos da etnia (TEIXEIRA, p.51, 2018).

Sobre a autorização para colocar os símbolos nas peças, Teixeira sinaliza:

O fato de ter conquistado perante os tuxauas a permissão para utilizar os grafismos em seus totens artesanais possui grande significado para Doglas, que diz que “os totens possuem os grafismos porque eles são da tribo Sateré- Mawé e representa a força da natureza, a força do povo. A inteligência e a sabedoria humana da tribo Sateré Mawé”. Doglas guarda na memória seus primeiros contatos com as escritas de seus antepassados, durante a vivência na TI Andirá Marau: “Os grafismos assim eu vi em várias pedras e vi também em várias árvores da mata, e meu pai também fazia os desenhos”. (TEIXEIRA, 2018, p.66)

Esses ícones e símbolos são gravados com o pirógrafo³⁵ nos artefatos artesanais (cuias, bonecos, e outras peças). Os símbolos são colocados de modo aleatório para proteger a combinação desses que representam significados importantes e sigilosos. Só assim, as histórias sobre os Sateré Mawé permanecerão veladas.

Teixeira (2018) revela que Doglas Saterá se utiliza desse recurso para proteger as histórias sagradas de seu povo, para que o receptor não tenha o poder da palavra e a sabedoria

³⁵ Equipamento elétrico utilizado em pirogravura para marcar, perfurando superfícies (madeira, cobre, marfim, osso etc.).

dos antigos. A autora cita a fala do artesão: “É palavra salteada, chamado letra salteado. E as pessoas nunca lhe enganam se você entende essas letras. Nunca as pessoas vão falar na tua frente e passar você para trás nas palavras. Sempre a sabedoria está contigo” (TEIXEIRA, 2018, p.66).

Ele me relatou esse fato quando eu estive na CTI de Parintins coletando as narrativas. Disse que os mais velhos não gostaram de ver os símbolos nas peças e perguntaram: “por que você está fazendo isto?” Eles quiseram impedir Douglas, porque os segredos dos Sateré-Mawé poderiam ficar expostos, e isso não era permitido ou correto fazer. Mas Douglas insistiu, conversou com as lideranças e depois de muito esforço, obteve a autorização para colocar os símbolos nas peças. Douglas Sateré me revelou que houve uma época que ele estava fazendo uma lista das letras do Poratig, relacionando-as com o nosso alfabeto. Falaram, então, que ele tinha que parar e ele parou, tendo que jogar fora o que estava fazendo.

Teixeira (2018) salienta que a educação que Douglas recebeu dos pais e dos avós, ele passa para os filhos na Casa de Trânsito Indígena (CTI) onde mora. Ele costuma contar as histórias de seu povo e ensinar a língua Sateré-Mawé.

Uma pesquisa realizada na Central de Artesanato Branco Silva, em Manaus, Amazonas, dentro de um universo de vinte e oito boxes, dos quais dezoito boxes por meio da entrevista de seus respectivos artesãos foram entrevistados, identificou que onze adquiriram conhecimentos dos pais, avós, etc., porém mostra que seis aprenderam em cursos e cinco adquiriram sozinhos. Percebe-se que, apesar da aprendizagem recebida em cursos ou não, o conhecimento no que concerne ao fazer artefatos artesanais, recebido de pai para filho, ainda continua forte e presente (CUNHA; NAJAR; LEVY, 2013).

Outro conhecimento aprendido pelo artesão com as gerações passadas refere-se ao consumo do guaraná (*çapó*) para se fortalecer e ajudar na criação e produção de seus artefatos artesanais. Ele fala que para a mente trabalhar bem, a barriga não deve estar cheia de comida e não gosta de comer muito, principalmente quando está trabalhando. Então quando tem muito trabalho, e isso é recorrente, ele só bebe água, não come, toma guaraná ralado com água (*çapó*), guaraná em bastão, mel e eventualmente vinho para dar força e energia. Em muitas das visitas que eu fiz a Douglas, durante a pesquisa, ele me deu conselhos inteligentes como esse relatado acima.

Sobre o consumo de guaraná pelo artesão, veja o que Teixeira (2018) revela:

Geralmente Douglas consome guaraná três vezes ao dia; inicia pela manhã em jejum, rala na língua de pirarucu um pequeno pedaço de um bastão feito dos grãos do fruto do guaraná, torrado e concentrado, que o pai lhe traz da TI Andirá. Consome o

produto com água, mas também gosta de mastigar pequenos pedaços de guaraná sólido, ato que faz durante o processo de suas criações artesanais, e que diz lhe dar grande vigor e criatividade. Quando as demandas artesanais são grandes por conta dos pedidos dos lojistas, principalmente em períodos próximos a eventos como o Festival Folclórico dos Bumbás de Parintins, Doglas chega a manter um jejum intenso durante os processos iniciais de feitura das peças, consumindo por longo tempo apenas o guaraná. Dessa forma, consegue grande concentração que o leva a fazer vigorosamente inúmeras peças, mas quando relaxa e dá por terminadas as atividades do dia, sente muita fome. (TEIXEIRA, 2018, p.56)

Muitas vezes quando estive na CTI de Parintins, Doglas me informou que o guaraná o ajuda muito durante a produção de seus artefatos artesanais. Na maioria das vezes, ele estava sempre com muitas encomendas para concluir e entregar.

Veja o que o artesão conta:

Na realidade, a minha tribo usa muito o guaraná na hora de fazer o trabalho espiritual. Só guaraná e marangataia³⁶ ralada. Quando você come esse pedacinho assim, você mastiga, mastiga e engole com um pouco de água, e ele passa o mal-estar que a gente sente dor de cabeça, o sono. Tudo passa, mas depois vem a fome. Eu utilizo guaraná de dia, e para mim não dormi a noite na hora do trabalho, e também quando eu fico cansado no trabalho eu utilizo. Tem noites que eu uso. Agora tem noites que eu não preciso nem usar. (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA 2016, POR TEIXEIRA, 2018, p.56).

O artesão revela que além do guaraná ajudá-lo a não ter sono para produzir a noite, como descrito em sua fala acima, ajuda-o a lembrar de imagens e sonhos que o inspiram a fazer suas peças. Em muitos momentos, ele passa horas pensando, buscando solucionar alguma questão referente à criação de seus artefatos artesanais e melhorar as vendas desses. Outras vezes, ele busca ajuda de Deus. Neste sentido, Doglas Sateré revela: “quando iniciei com venda de artesanato pedia solução pra Deus, pedia pra me mostrar algum desenho pra colocar nas cuias. Aí logo depois os desenhos já estavam na minha cabeça. E até hoje é assim” (TEIXEIRA, 2018, p.57).

Então ele pede, toma o guaraná e as imagens voltam à sua mente:

Quando eu não sabia retratar, vamos dizer assim, a mãe natureza. Era uma índia que eu tinha sonhado de joelho todo pintado, cabelos longos. Mas só que de um dia para outro, ela parece que sumiu da minha mente. Aí eu tinha que tomar o guaraná, pedindo que ela voltasse novamente para a minha mente. Ela veio e eu fiz a peça. O guaraná ajuda a fazer. (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, 2016, POR TEIXEIRA, 2018)

Doglas destaca que o guaraná lhe proporciona mais criatividade, o faz confiante, e que além de acalmar a sua mente, dá-lhe condições de encarar os desafios frente à necessidade de inovar quando da criação de uma peça para o mercado (TEIXEIRA, 2018, p.56).

³⁶ É o famoso gengibre (DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

Dessa forma, Doglas consegue eliminar os obstáculos que atrapalham o processo criativo na produção de seus artefatos artesanais. Ele sonha, utiliza as imagens que estão no seu inconsciente e essas vêm à tona. Os mitos e histórias da cultura Sateré-Mawé ouvidas e vivenciadas principalmente em sua infância estão presentes e inspiram suas criações. Nesse sentido, Teixeira (2018), assinala:

Ele acredita que recebe mensagens e aprendizados em sonhos que “os avós natureza falam através dos sonhos”, que os espíritos dos antepassados o auxiliam e com ele se comunicam. [...]. Assim nos faz refletir que a vivência cultural de Doglas é um complexo em que tudo está interligado, onde a verdade das coisas está tanto no mundo onírico, ou mundo dos espíritos, como no mundo material e sensível. Os mitos interagem nas criações e cotidiano vivencial de Doglas, sendo de fundamental importância para sua afirmação social e estímulo criativo. [...]. Portanto, o imaginário de Doglas Sateré atua em seus processos criativos tendo como base os conhecimentos adquiridos em seu contexto cultural primordial. Mesmo estando envolto em uma realidade urbana, Doglas consegue manter seus elos culturais étnicos. (TEIXEIRA, 2018, p.59)

Trazer suas experiências culturais confere a Doglas Sateré muito prazer em fazer seu trabalho. Seus artefatos artesanais são sua principal fonte de renda, ajudando no sustento de sua família, de muitos indígenas, de diversas etnias que vêm da TI para cidade de Parintins e passam a ajudar Doglas em seu ateliê. Mesmo ele vivendo num contexto urbano, ele traz na sua produção a cultura vivenciada na TI, onde nasceu e cresceu.

Andrade e Lima (2016) quando citam Fonseca (2010) apontam que no processo de produção artesanal, o artesão se utiliza de seu universo simbólico e cultural rico em lendas, mitos, tradições, presentes no cotidiano, na fauna e flora do lugar para projetar as figuras que irá produzir. Desse modo, ele esculpe aves, peixes e animais, projetando nas peças artesanais a identidade e o seu sentimento de pertencimento ao lugar em que vive (ANDRADE; LIMA, 2016).

O artesão José Doglas de Oliveira assim faz: ele cristaliza em seus artefatos artesanais toda a cultura apreendida, experienciada, vivenciada por ele e pulsante no seio do povo Sateré- Mawé.

2.2 PRODUÇÃO

Falar da produção dos artefatos das comunidades tradicionais da Amazônia é revelar a diversidade iconográfica a partir da matéria-prima disponível na região, expressar a subjetividade não só de um povo, mas também de uma cultura temporária, em constante modificação, na qual os diferentes grupos se modificam, estabelecem novas relações, recebem

informações, influências externas, ampliam seus conhecimentos e, conseqüentemente, transformam suas produções. Nesse processo, é importante ressaltar que não só a forma, mas também as funções dessas produções podem se modificar, apesar das forças contrárias enraizadas nos costumes tradicionais e das relações sociais e de trabalho estabelecidas no processo de produção artesanal tradicional, repassados de geração em geração.

Na CAI Parintins - Espaço Interno da Casa do Artesanato Indígena, a imagem que se vê ao fundo da sala, ao entrar, traz à lembrança o início do capítulo “O artífice inquieto” do livro “O Artífice” de Richard Sennett: “Olhando pela janela da oficina de um carpinteiro, vemos lá dentro um homem de idade cercado de aprendizes e ferramentas. Reina a ordem no local, peças para confecção [...] o ambiente é tomado pelo odor das lascas recém-aparadas na madeira” (SENNETT, 2009, p.30). Veja as figuras 56 e 57.

Figura 56 - CTI e 21 - CTI



Fonte: Dados da pesquisa, 2016.

O artesão Sateré-Mawé, que vive na CTI, debruça-se no trabalho, talhando canoas, máscaras, entre outros objetos de madeira. Seu pai produz peneiras e cestos em fibras naturais. Ele não tem muitos ajudantes, apenas alguém da família, às vezes um irmão, que o observa e com ele aprende.

O artesão Douglas Sateré afirma que muitos dos artefatos por ele produzidos carregam alguns desses símbolos do Poratig. Ele, então, transfere para os artefatos que produz grafismos cujos símbolos estão presentes há anos no cotidiano de seu povo. Esses símbolos

são gravados na superfície dos artefatos, são máscaras de madeira, cuias e outros artefatos artesanais que trazem padrões inspirados nos símbolos do Poratig.

O artesão Douglas Sateré, que mora na CTI, relatou algumas soluções e ideias que ele teve para gerar mais interesse pelas suas peças, aumentar a demanda e a produção de seus artefatos artesanais. A escolha da madeira leve, molongó, para não pesar na bagagem do turista foi uma das soluções encontradas pelo artesão, conforme ele mesmo declarou.

Douglas conta que grava os grafismos, compostos de ícones e símbolos do Poratig, na superfície dos artefatos artesanais porque as pessoas acham o produto artesanal mais bonito e compram mais. Esses artefatos que ele produz são incrivelmente carregados de signos e representações simbólicas. Isso pode ser constatado na figura 57.

Figura 57 - Colher de pau decorada com grafismos Sateré-Mawé



Fonte: Dados da pesquisa, 2016.

A figura 57 traz grafismos dispostos de forma harmônica que formam uma rica padronagem. Apesar de parecerem sem acesso às técnicas de desenho, o artesão Sateré-Mawé aplica os signos criando um belo padrão na superfície do artefato que foi produzido com precisão e habilidade. Douglas produz o artefato, corta e talha a madeira, depois grava os grafismos com um pirógrafo³⁷, ligado na energia elétrica.

A produção de artefatos artesanais de Douglas Sateré realizada na Casa do Artesanato Indígena ainda é muito elementar, visto que a maior parte é feita de forma manual, devido à

³⁷ Equipamento elétrico utilizado em pirogravura para marcar, perfurando superfícies (madeira, cobre, marfim, osso etc.).

falta de apoio financeiro para comprar maquinário e aumentar a produção. Pode-se perceber, pois, que há uma linha de produção bem como uma sequência organizada em etapas, na qual são produzidas peças iguais e em grande quantidade. Apesar de poucos recursos financeiros, paulatinamente, estão sendo incluídos equipamentos e maquinário de uso industrial para aumentar a qualidade, quantidade e velocidade da produção artesanal. Como consequência, isso melhora a produção dos artefatos artesanais em muitos aspectos, ao mesmo tempo que eleva a qualidade de vida desses artesãos indígenas que trabalham no árduo ofício.

Nestor Garcia Canclini (1997) destaca na construção da dicotomia arte versus artesanato que os artistas seriam criadores singulares e solitários, enquanto os artesãos seriam coletivos e anônimos. Obras únicas e irrepetíveis seriam produzidas por artistas, enquanto artefatos produzidos em série seriam produzidos por artesãos.

Percebe-se que o fato de Douglas Sateré produzir em série, peças repetidas e não únicas, mesmo que de forma rudimentar, faz dele um artesão. Mas isso não o impede de fazer também peças únicas e ser um artista. Ele faz peças únicas, quando quer, mas a maior parte de sua produção é feita em grande volume de peças repetidas, produzidas a partir de modelos que ele cria e projeta antecipadamente em sua mente.

Douglas Sateré revelou como funciona a produção em seu ateliê que funciona no espaço interno da CAI. A madeira quando chega é cortada em blocos do tamanho aproximado da peça final para depois fazer as esculturas na madeira leve molongó, por ser mais fácil de carregar e de ser conformada. Por último, são feitos os desenhos com o pirógrafo e a pintura dos artefatos artesanais.

A madeira molongó é trazida de barco da aldeia, assim como corantes para pintura dos artefatos artesanais. Durante a pesquisa de campo, quando estávamos na área indígena, no rio Andirá, o Capitão Geral João Sateré mostrou a madeira aquática, antes de ser extraída da água e cortada em toras grandes, conforme pode ser visto na figura 58.

Figura 58 – Madeira aquática molongó - Território Indígena do Andirá



Fonte: Dados da pesquisa, 2017.

A floresta amazônica é rica em matéria-prima, e os artefatos que Douglas Sateré produz resultam da sua mistura. Ele aproveita a riqueza dos recursos naturais disponíveis na maior selva viva do planeta, utilizando madeira, folhas, frutos, sementes de cores e múltiplos pigmentos, tudo para produção de seus artefatos artesanais. A iconografia também se revela na marca do artesanato indígena Sateré-Mawé, através dos símbolos que ele grava nas peças com seu pirógrafo. Esses compõem lindos grafismos em padrões que enriquecem o acervo iconográfico do seu povo.

Douglas Sateré ressalta que extrai da área indígena, além da madeira molongó, diferentes tipos de corantes que servem para colorir as suas peças (folhas, raízes, cascas de árvores, argila e sementes). A cor verde, por exemplo, é feita com a folha de caraury; a cor vermelha é produzida com o caragiru ou urucum; o preto é feito com a seiva de balate (breu do mato) ou o jenipapo; a cor azul é conseguida com folhas de caraury e jenipapo; a amarela com abude (raiz amarela) e também com o pau-brasil (este último consegue-se do amarelo ao vermelho).

Muitos dos Sateré-Mawé que trabalham ou já trabalharam fazendo os artefatos artesanais, conhecem os corantes naturais da floresta amazônica, a exemplo do Sr. Lúcio Miquiles, Tuxaua Geral e marido de Andreza Miquiles, artesã muito talentosa, famosa pelo seu belo trabalho.

Isso pode ser observado nas figuras 59 e 60.

Figura 59 – 1 Retirada da seiva da massaranduba por Lúcio Miquiles para fazer preto – Aldeia Umirituba - Andirá



Fonte: Dados da pesquisa, 2017.

Figura 60 – 2 Retirada da seiva da massaranduba por Lúcio Miquiles para fazer preto – Aldeia Umirituba - Andirá



Fonte: Suzane Barros. Dados da pesquisa, 2017.

O artesão Douglas Sateré conta que prefere colorir as peças com corantes naturais, pois esses não deixam mau cheiro e os turistas gostam mais, assim como preferem também a madeira molongó por ser mais leve e não pesa na bagagem em sua viagem de volta.

Andrade e Lima (2016) apontam como primeira etapa do processo produtivo do fazer artesanal, a extração da matéria-prima, como o ouriço de castanha (*Bertholletia excelsa*), sementes de açaí (*Euterpe oleracea Mart.*) e semente castanharana (*Eschweilera odorata*). Os autores informam ainda os tipos de madeira utilizados: Bambu (*Bambusa vulgaris*), Molongó (*Ambelania acida*) e Ucuúba-Vermelha (*Virola sebifera*), bem como que essa matéria-prima é

retirada, em sua maioria, das comunidades rurais que ficam à margem do ramal da Vila Amazônia e em outras ocasiões, das comunidades de expansão urbana de Parintins (Aninga, Macurany e Parananema). Os autores identificam que na segunda etapa, tem-se o corte da madeira em toras e na terceira etapa, há o processo de entalhe da peça, seguido da escultura (ANDRADE; LIMA, 2016).

A madeira molongó (*Ambelania acida*) é a principal matéria-prima do artesão Doglas Sateré, por isso ele sempre mantém um bom estoque em seu ateliê, conforme mostra a figura 61.

Figura 61 – Madeira aquática molongó na CAI (Ateliê Doglas Sateré)



Fonte: Dados da pesquisa, 2017.

Com a madeira em estoque, ele pode produzir peças para pequenas exposições e venda lá mesmo no ateliê onde aparecem alguns turistas ou produzir peças em grande quantidade para atender às encomendas maiores de Manaus, conforme se pode ver nas figuras 62 e 63.

Figura 62 – Canoas em fase de produção para atender à encomenda de Manaus



Fonte: Dados da pesquisa, 2017.

Figura 63 – Bonecos e máscaras em fase de produção para atender à encomenda de Manaus



Fonte: Dados da pesquisa, 2017.

José Douglas de Oliveira conta que todo o corte da madeira em blocos menores era feito, até dezembro de 2017, com serrote manual. Então, caso ele tivesse uma encomenda de 4.000 peças para entregar em Manaus, por exemplo, ele cortava os 4.000 pedaços de madeira à mão com o serrote. Era realmente um trabalho muito árduo. Ainda hoje, ele usa o serrote

para fazer as pontas na parte de cima das máscaras e outros detalhes conforme a necessidade de cada peça (Figuras 64 e 65).

Figura 64 – Utilização de serrote



Fonte: Dados da pesquisa, 2017.

Figura 65 – Máscaras em fase de produção



Fonte: Dados da pesquisa, 2017.

O artesão Sateré-Mawé relatou que há 22 anos, desde que iniciou o trabalho de produção de artefatos artesanais, ele e seu pai tentavam comprar uma máquina industrial para fazer o corte da madeira em blocos menores para produção desses artefatos em quantidade maior, pois cortar no serrote quatro mil peças era muito doloroso e cansativo. Em dezembro

de 2017, eles receberam uma doação de uma máquina de serra fita para cortar a madeira molongó, o que agilizou consideravelmente a produção (Figura 66).

Figura 66 – Máquina de corte do tipo serra fita para corte da madeira.



Fonte: Dados da pesquisa, 2017.

Em muitas comunidades ribeirinhas do Amazonas, a produção de artefatos é realizada com o auxílio de utensílios improvisados, às vezes adaptados pelo artesão que vai dando ao objeto uma identidade própria. “Mesmo que as obras sejam criadas com instrumentos e máquinas, a destreza manual do homem é que dará ao objeto uma característica própria e criativa, refletindo a personalidade do artesão e a relação deste com o contexto sociocultural do qual emerge” (BRASIL, 2012, p.12).

O artesão Doglas Sateré também utiliza diferentes tipos de ferramentário e equipamentos, tais como: faca, lixa, ferro quente ou pirógrafo, esponja para polimento, conforme pode ser verificado na figura 67.

Figura 67 – Utilização de esponja para polimento das peças



Fonte: Dados da pesquisa, 2017.

Com auxílio de seus ajudantes, após as toras ou pedaços serem cortados nas medidas dos futuros artefatos, o artesão faz as esculturas de forma rápida sem muito detalhamento e depois vai acrescentando os detalhes com mais profundidade dando forma a cada peça, conforme mostra a figura 68.

Figura 68 – Corte com a faca para dar forma à peça



Fonte: Dados da pesquisa, 2017.

Após dar forma ao objeto, o artesão Douglas Sateré grava o contorno das formas com o pirógrafo ou ferro quente colocado na lenha³⁸, pintando as peças por último. Por vezes, ele faz sozinho, outras com auxílio dos ajudantes. O resultado pode ser observado nas figuras 69, 70, 71.

³⁸ Às vezes, o pirógrafo dá algum problema e quando para de funcionar ele aquece o ferro, faz as gravações para delimitar bem na cor escura os símbolos, antes de pintar.

Figura 69 – Canoas decoradas com os símbolos Sateré-Mawé



Fonte: Dados da pesquisa, 2017.

Figura 70 – Máscara decorada com os símbolos Sateré-Mawé



Fonte: Dados da pesquisa, 2017.

Figura 71 – Totem (figura antropomorfa) decorado com os símbolos Sateré-Mawé



Fonte: <https://www.facebook.com/arteporanganativa/>

Os ajudantes de Doglas conseguem fazer as peças, mas não na mesma velocidade ou quantidade que Doglas faz por dia. Ele trabalha com mais rapidez porque ele talha de monte, faz cada etapa em grande quantidade, enquanto os ajudantes não.

Doglas revela que prefere as mulheres para realizar a tarefa de lixar e pintar as peças, porém para desenhar e fazer os grafismos, ele prefere os homens porque, geralmente, eles trabalham mais rapidamente do que as mulheres.

Antigamente, na época que ele trabalhava com um tcheco que comprava as suas peças, ele tinha dezoito estudantes que o ajudavam. A seguir, ele conta um pouco de seus objetivos e da história da produção de seus artefatos artesanais.

No outro ano eu quero pegar alunos que estudam aqui, que ficam aqui, alunos que vêm da aldeia e eu queria pegar de cinco a seis pessoas porque antigamente eu trabalhava com dezoito alunos, eu tinha maquinaria, eu tinha lixadeira, polideira, essa hora eu ficava só ajuntando as peças, eram 108, 160, 180 peças por dia eu aprontava, eu tinha um tcheco que trabalhava comigo [...] e levava [...] até que um dia ele foi pego com muitas penas de arara, foi preso e nunca mais veio, mas eu

trabalhei com ele por sete anos, eu tinha maquinaria e pronto. Eu quero continuar o trabalho, quero levantar, tem essa casa que é a casa de artesanato que os padres construíram, foi o meu projeto, antigamente umas telhas quebraram bem aqui assim, me filmaram eu no meio da chuva o padre filmou no meio da chuva, depois mandou esse filme aí veio o recurso. (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTADO, 2016)

Atualmente, Doglas tem poucos ajudantes, mas sonha em fazer altos voos. O artesão da etnia Sateré-Mawé iniciou em Parintis-AM o empreendimento denominado Arte Poranga Nativa. Esse foi o caminho que ele encontrou para sobreviver cultural e economicamente.

Ele continua fazendo as peças (totens, máscaras, canoas, estatuetas antropomorfas e zoomorfas) no mesmo lugar de sempre, em seu ateliê, na “Casa do Índio: Artesanato Indígena e Anexos”, inaugurada no ano de 2006, sendo uma doação de Carlo Salvi *Charity Trust*. O local foi cedido pela Diocese de Parintins para que os indígenas pudessem comercializar seus produtos artesanais e faz parte da Casa de Trânsito Indígena (CTI).

Figura 72 – Placa de identificação da Casa do Índio, Parintis-AM



Fonte: Dados da pesquisa, 2017.

O artesão afirma que atualmente ainda fabrica muitas peças utilizando a faca, mas que sua intenção é crescer. Ele deseja colocar mais pessoas produzindo enquanto ele estiver viajando para exposições, de cinco a quinze dias, bem como deixar um gerente cuidando do ateliê. Sonha em ficar mais livre, crescer, voar alto como o pássaro.

Sempre que está para acontecer um grande evento, exposição ou feira em Manaus, um comprador, que já conhece o trabalho de Doglas Sateré, faz as encomendas. Normalmente são encomendadas quatro a cinco mil peças.

2.3 A CULTURA SATERÉ-MAWÉ DOS ARTEFATOS DE DOGLAS E O DESIGN

Canclini (1983) que define a cultura como processo social de produção de significados, capazes de manter ou transformar aspectos das nossas maneiras de viver, não restringe apenas ao campo das ideias, ele ressalta que não existe produção de sentido que não esteja inserida em estruturas materiais. Os processos ideais de construção do sentido estão intimamente relacionados com as condições materiais disponíveis, incluem-se aqui as econômicas.

Observamos que no processo de produção do artesão Doglas Sateré, existe um simbólico constante presente nos seus artefatos, além de uma preocupação em utilizar os materiais disponíveis da floresta, como os corantes naturais para colorir os artefatos de madeira aquática molongó. Essa madeira é mais leve, fácil de carregar e economicamente viável, não apenas para o artesão Doglas porque ela está disponível para ele no rio com apenas o custo de transportá-la para o seu ateliê, mas também para o turista, visto que o artefato modelado na madeira molongó é mais leve. O turista não vai pagar excesso de bagagem, sendo, pois, muito mais fácil de levar o artefato artesanal para casa. Doglas de Oliveira revela que por essa razão, a madeira aquática molongó foi escolhida na produção de suas peças artesanais.

Baudrillard (1995) conceitua o consumo como um fenômeno cultural e simbólico que prevalece sobre a necessidade, como também o mais poderoso sistema de classificação social de nossa cultura. Faggiani (2006) relata que o comportamento do consumidor é influenciado pelos valores culturais e suas relações com as necessidades emocionais, uma vez que as pessoas realizam compras no ambiente social da sua cultura.

De acordo com os relatos do artesão Doglas Sateré, após a escolha da madeira leve molongó, as vendas aumentaram. A utilização de valores e ideias provenientes do contexto cultural na produção é importante para o incentivo ao consumo e para a formação da cultura material. A partir do momento que a peça se torna mais leve, o turista pode comprá-la e levá-la mais confortavelmente, ajudando-o a economizar no pagamento por excesso de bagagem. Vale salientar que isso, geralmente, costuma ser evitado pelo turista e já faz parte de seu comportamento de consumo.

Por outro lado, durante o processo de concepção do artefato, quando o artesão indígena Douglas Sateré escolhe a madeira molongó, preocupando-se em vender mais ou quando ele transfere os grafismos e significados de forma simétrica para as suas peças com a intenção de torná-las mais atrativas e bonitas para seu público-alvo, ele demonstra uma preocupação com o mercado típica de um profissional de *design*.

Santaella destaca que *designare* é uma palavra derivada: de (para fora) + *signare* que vem de *signum* (signo, marca). Foi adicionado a esses sentidos o verbo *to designate* (designar) de que decorreram muitas extensões metafóricas. A autora aponta que na língua francesa, a partir de 1580, o substantivo *desseign*, também derivado do latim *designare*, significa propósito, projeto. Já nos anos 1640, chamava-se *designer*, aquele que esquematiza, faz planos, desenha. Na raiz latina, pode-se observar que o termo contém, dentro de si, a palavra signo (*signare*), esta antecedida por de (para fora). Santaella simplifica e arremata: *design* é, antes de tudo, linguagem, quer dizer, linguagem externalizada, posta para fora (SANTAELLA, 2016).

Nesse sentido, o *design* é uma praxe que parece fazer parte dessa tecedura, desse “vir a ser” da cultura material de uma sociedade, sendo ela indígena ou não. Pensamos que independentemente de etnia, todo ser humano que cria algum artefato ou produto (artesanal ou não) é capaz de incluir, mesmo sem perceber, o *design* no processo produtivo.

O *design* parece estar presente no mundo de Douglas Sateré, mesmo que muitos não enxerguem, esta é a minha visão. As peças desse artesão dificilmente poderão ser imitadas ou reproduzidas sem os padrões dos grafismos e os traços que ele projeta e executa com seu pirógrafo. Padronagens diferenciadas que ele cria com grafismos, baseados nos desenhos do Poratig. Nos seus artefatos, estão presentes formas harmoniosas e simetricamente repetidas, planejadas para agradar o público-alvo e vender mais. As peças agradam tanto, que ele projeta com a intenção de fazer várias cópias dessas e faz! Ele pensa no lucro, pensa no mercado...O grande pássaro voa longe com coragem, pensa grande e faz algo novo.

Em entrevista concedida em 2016, José Douglas de Oliveira quando questionado sobre o porquê de ele colocar os símbolos nos artefatos, ele afirmou que faz isso porque o turista acha mais bonito (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

Pensamos que o artesão Douglas Sateré cristaliza os símbolos nos seus artefatos e esses símbolos fazem parte do imaginário coletivo do seu povo e de sua cultura que ele quer preservar. Ele se orgulha de trabalhar com os desenhos formados por linhas e traços dessa cultura. Sente-se, pois, realizado. Por outro lado, ele cria as padronagens com o objetivo de o turista comprar mais. Ele sabe que isso valoriza suas peças artesanais, conforme declarou na

entrevista: “Fica mais bonito [...] o turista gosta mais” (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

Repetições de formas simétricas combinadas estão sempre presentes nos artefatos desse artesão que, com maestria, cria padronagens na superfície das suas peças. Essas repetições compõem-se de ícones e símbolos que o artesão revela que representam letras do Poratig.

Sob a luz do *design*, chamamos essas repetições de *design* de superfície. Percebem-se nos objetos artesanais de Doglas Sateré a presença de padrões contínuos na superfície desses artefatos, bem como a existência de simetria nas repetições geométricas e harmonia visual na composição, escolha e contraste das cores. Os processos de significação também se fazem presentes nesses padrões criados pelo artesão.

O *design* de superfície, segundo Renata Rubim (2010), é a criação de imagens bidimensionais, projetadas especificamente para geração de padrões, que se desenvolvem de maneira contínua sobre superfícies. De acordo com a autora, uma imagem relativamente simples pode se tornar uma composição interessante e cativante em virtude de ter sido habilmente transformada em uma padronagem, cujo desenho básico está em repetição.

Segundo a autora, a habilidade em se obter bons resultados com a repetição vai se adquirindo com a experiência do profissional. Uma observação interessante é que os indivíduos iniciantes devem se submeter a determinadas técnicas para facilitar a compreensão intelectual do funcionamento visual de uma imagem que se repete horizontal e verticalmente (RUBIN, 2010).

Os padrões existentes na superfície dos artefatos de Doglas Sateré estão repletos de formas dispostas simetricamente. Esse artesão, mesmo sem nunca ter estudado *design*, cria composições únicas com os ícones e símbolos repetidos harmonicamente.

A simetria estuda a maneira de acumulação das formas e a relação da forma repetida com a forma global (padronagem) que resulta dessa acumulação. “O estudo das formas conduz a formas ou a corpos mais complexos que resultam da acumulação de duas ou mais formas iguais. A simetria estuda a maneira de acumular estas formas e, portanto, a relação da forma base, repetida, com a forma global obtida pela acumulação. (MUNARI, 1968, p.192)

Ao observar alguns artefatos do artesão Doglas Sateré na padronagem de grafismos, reconheci algumas formas repetidas em simetria, classificadas por Bruno Munari (1968). Essas repetições despertaram muito meu interesse por esse objeto de estudo. A seguir, teço considerações sobre a Figura 73:

Figura 73 – Detalhe da parte inferior da escultura antropomorfa, produzida pelo artesão José Doglas de Oliveira, doada para a autora

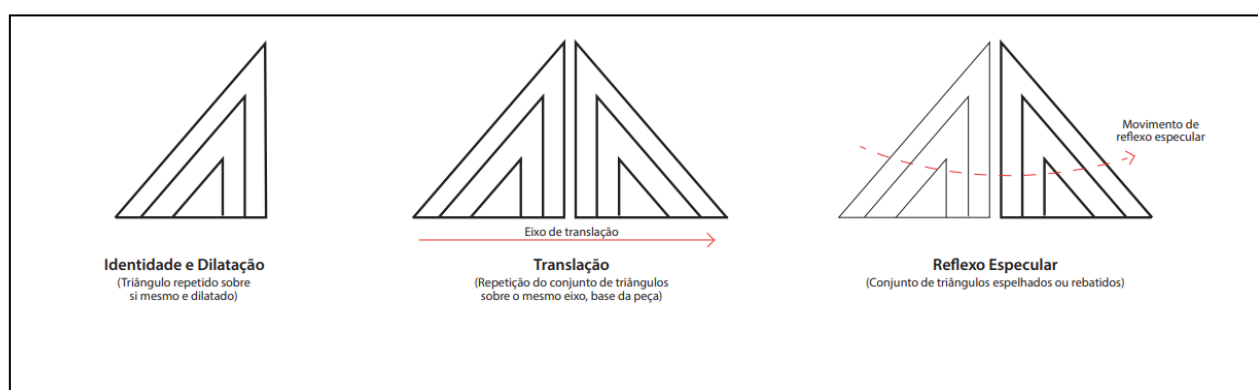


Fonte: Barros Gomes. Dados da pesquisa, 2017.

O artefato artesanal de Doglas apresenta, em sua parte inferior, a repetição do detalhe da letra do Poratig³⁹, representada pelos triângulos, simetricamente dispostos. São visíveis os 4 tipos de simetria⁴⁰ que Bruno Munari (1968) classifica quanto à repetição ou acumulação de formas iguais.

Como mostra o esquema da Figura 74.

Figura 74: Desenho esquemático de 4 tipos de Simetria presentes no padrão.



Fonte: A autora, 2019.

³⁹ Doglas Sateré informou que se tratava da letra do Poratig (ENTREVISTA, 2016)

⁴⁰As formas ou corpos mais complexos resultam da acumulação de duas ou mais formas iguais. A simetria estuda a maneira de acumular estas formas e, portanto, a relação da forma base, repetida, com a forma global obtida pela acumulação (MUNARI, 1968).

Os tipos de simetria presentes no padrão da escultura antropomorfa produzida pelo artesão, são: **identidade**, **translação**, **reflexo especular** e **dilatação**. No primeiro deles, **identidade**, observa-se claramente a repetição do triângulo sobre si mesmo; no segundo tipo, **translação**, a repetição da forma acontece ao longo da base da escultura; no **reflexo especular**, apresenta-se a simetria bilateral, como um rebatimento idêntico ao obtido no reflexo do espelho, e a composição do triângulo (que o artesão descreve como sendo a primeira letra do Poratig) é composta de rebatimento ou espelhamento; e **dilatação**, que é a repetição da forma letra do Poratig, expandida. Esta última se apresenta com o triângulo (ou letra do poratig) dentro do outro triângulo repetido.

Importante salientar aqui que Doglas não utilizou a letra completa, ele colocou apenas uma parte dessa, um detalhe. Ele criou algo novo com criatividade, criou uma padronagem e gravou-a com seu pirógrafo na superfície de seu artefato artesanal. Na minha visão, o *design* está aí.

Intuitivamente, o artesão se utiliza de técnicas de simetria, classificadas por Munari (1968), e técnica de repetições de formas iguais para criação de padrões, denominada *design* de superfície (RUBIN, 2010) sem nunca ter estudado *design*. Doglas Sateré relata que os desenhos e suas criações aparecem em sua mente, às vezes no local de trabalho, outras vezes em sonho. Ele revela que tem as ideias e coloca nas peças, mas sempre traz os elementos com base nos grafismos do Poratig.

“Desde muito cedo, os antropólogos que estudaram as peças artesanais indígenas procuraram inferir o significado semântico de padrões ornamentais qualificados, à primeira vista, por um observador desavisado, como geométricos ou abstratos” (RIBEIRO, 1989, p.70).

Esses artefatos artesanais têm muitos significados. Cada desenho, cada símbolo ou ícone representa algo, tem um significado e Doglas Sateré os conhece bem. Os grafismos não são meras abstrações. Às vezes, ele ri sozinho quando alguém escolhe uma de suas peças. Suponho que ele pensa no real significado do que estão comprando.

Veja os símbolos presentes nas padronagens das peças da figura 75, abaixo.

Figura 75 - Signos nos totens do artesão Doglas



Fonte: Dados da Pesquisa, 2015.

Na verdade, como visto na figura 75 acima, esta representação estilizada reproduz os elementos que definem o motivo que o indígena deseja retratar.

A **unidade** e **harmonia** podem ser percebidas na escultura antropomórfica Sateré-Mawé, conforme se pode verificar no detalhe da figura 76, abaixo:

Figura 76 - Parte de trás da escultura antropomorfa, produzida por José Douglas de Oliveira, doada para a autora



Fonte: Dados da pesquisa, 2017.

Observa-se na figura 76, que a **unidade**⁴¹ está presente através da repetição dos triângulos e linhas em contraste com a fibra natural da madeira leve *molongó*. Note-se que o detalhe da cabeça, também composto de linhas mais finas simetricamente dispostas na vertical, para simular o cabelo penteado, combina com as outras linhas das formas geométricas. Na peça, também se observa o **movimento**⁴² causado pela simetria (identidade e expansão) dos triângulos dispostos em sobreposição com diferentes tamanhos. Isso traz um todo uniforme que concede ao artefato **harmonia**⁴³ e beleza. A escultura apresenta um bom

⁴¹ A unidade é obtida pela repetição de determinados elementos estético-formais, fazendo com que o layout seja identificado como um conjunto unitário e com identidade própria. Observe a distinção entre unidade e harmonia – princípios que se irmanam na construção da univocidade do layout, mas com atuações diferentes (VILLAS-BOAS, 2009).

⁴² Em parte, significativa das soluções de projeto, o movimento está diretamente ligado à adoção do dispositivo do eixo compositivo. No entanto, o conjunto pode se tornar dinâmico, visando a uma maior pregnância, por meio de outros recursos, como o uso da variedade de letras e de grandes contrastes cromáticos (VILLAS-BOAS, 2009).

⁴³ A organização dos elementos segue uma lógica coerente, com opções que se repetem na escolha e na organização de todos os elementos estético-formais ou em grupos deles. O objetivo é manter uma coerência formal do conjunto, obtendo uma unidade subjetiva. Assim, pode-se identificar a unidade de um layout pela repetição de uma mesma família de letras, ou de tons de uma mesma cor. A harmonia, porém, seria verificada pelo fato de que, ao lado dos diversos tons de rosa e de uma família cursiva e de traços finos para os principais

destaque para esta composição de triângulos, pois sua base está em tamanho maior, atraindo o olhar para baixo da escultura.

A harmonia, unidade, movimento são técnicas classificadas no *design* para agregar valor à estética visual (VILAS BOAS, 2009). O artesão Sateré-Mawé revela que faz essas repetições de linhas dispostas dessa maneira por achar mais bonito. Acredita que essa estética valoriza o artefato e, assim, vende mais. Ele se utiliza dos grafismos do poratig, por vezes faz a composição com a repetição de uma ou mais letras do Poratig ou detalhes dessas. Mas, percebe-se que o triângulo (primeira letra do Poratig) é bastante utilizado em suas peças para a venda.

O triângulo está muito presente nas esculturas de madeira Sateré-Mawé e foi revelado pelo artesão Doglas Sateré que significa a primeira letra do Poratig.

Ele relata que o Poratig é como uma Bíblia para eles. Nele estão contidas todas as leis do povo Sateré-Mawé. Com os símbolos presentes no Poratig e as cores fortes representativas da etnia, o artesão indígena Doglas Sateré deixa a marca identitária da cultura Sateré-Mawé nos seus artefatos artesanais, conforme se pode ver na figura 77.

Figura 77 - Máscaras produzidas pelo artesão Sateré-Mawé - DSEI.



Fonte: Dados da pesquisa, 2016.

Podem-se notar na figura 77 os elementos triangulares e quadrangulares que fazem alusão às letras do Poratig, além das cores fortes, próprias da etnia Sateré-Mawé.

componentes textuais, por exemplo, reservaram-se grandes áreas de respiração e a massa de texto foi composta numa família monolinear, guardando uma certa neutralidade com relação ao todo (VILLAS-BOAS, 2009).

Percebem-se as linhas que sempre marcam presença na superfície dos artefatos de Douglas Sateré.

Dondis (1991) assinala que os elementos visuais constituem a substância básica daquilo que nós vemos, são eles: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento. A estrutura da obra visual é a força que determina quais elementos visuais estão presentes, e com qual destaque isso ocorre.

As peças artesanais de Douglas Sateré estão repletas de significados, presentes nas padronagens compostas de muitas linhas que produzem formas simbólicas. Esses grafismos têm significados profundos para o artesão, pois representam sua cultura e grande parte da sua infância. Dessa feita, ele se lembra das histórias contadas pelo seu pai e o seu avô.

A linha tem por natureza uma enorme energia, é sempre dinâmica, é o elemento visual inquieto. Onde quer que seja utilizada, é o instrumento fundamental da pré-visualização, o meio de apresentar, em forma palpável, aquilo que existe apenas na imaginação. Dessa maneira, contribui enormemente para o processo visual. Sua natureza é linear e fluida reforçando a liberdade. Mas a linha não é vaga, tem propósito e direção. A escrita possui sistemas simbólicos nos quais a linha é o elemento mais importante. Na arte, porém, a linha é o elemento essencial do desenho, um sistema de notação que, simbolicamente, não representa outra coisa, mas captura a informação visual e a reduz a um estado em que toda informação visual supérflua é eliminada, permanecendo apenas o essencial (DONDIS, 1991).

Por outro lado, durante a concepção do artefato, o artesão indígena Douglas Sateré pensa em como fará sua criação. Às vezes, ele sonha com a peça, às vezes as ideias vêm em sua mente e ele concebe sua peça. Depois ele faz muitas iguais e divide tarefas com os ajudantes, orientando-os como um mestre de ofícios fazia antes da Revolução Industrial. Existe no processo de fabricação de suas peças uma linha de produção, mas antes de produzir, ele planeja mentalmente, ele faz o projeto e o processo de criação em sua mente.

Tomando como base o processo de projeção, a forma de produção pouco importará e mesmo que não exista forma de produção industrial, o *design* estará lá. À luz desse pensamento, o projeto é o protagonista e sua aplicação; o método de reprodução mecânica, o coadjuvante. A maioria dos *designers* anteriores ao século XX tinha este pensamento: a forma de produção era o que menos importava. Mas “ao perguntarmos se a natureza do *design* se pauta em seus produtos ou seus processos, a única resposta remotamente plausível parece ser: em ambos” (CARDOSO, 1998, p.16).

O *design* é multifacetado, se revela como espaço de diálogo entre diferentes linguagens (COUTO; COUTO, 1999), incluindo a cultura material cristalizada pelos ideais e

manifestações culturais de um povo. Esse mesmo *design*, ambiente de encontro entre diversas expressões, é uma atividade interdisciplinar, que, como tal, emprega no desenvolvimento de um projeto conhecimentos oriundos de várias fontes do saber” (COELHO, 2006, p.29).

A maioria dos artefatos do meio em que vivemos é pura materialização dos ideais e de manifestações culturais. O *design*, assim, é a materialização das representações e manifestações culturais, expressando-se como identidade dos membros de uma sociedade. Como matéria conformada, é prática confirmadora da cultura. “A cultura é a expressão do ser, que se manifesta em todas as suas obras e atividades, é a condição poética do espírito no ato de conformar a matéria” (COUTO; COUTO, 1999, p.151).

Consequentemente, manifesta-se em seus artefatos e em sua cultura material que oferecem exemplos dos diversos modos de perceber e se apropriar da realidade de um povo, nas coordenadas de tempo e espaço.

Se pensarmos à luz de William R. Müller, que vê o *design* como “um processo de pensamento que compreende a criação de alguma coisa” (MÜLLER, 1997), podemos perceber uma convergência entre fazer *design* e fazer artefatos artesanais.

De fato, no ateliê de Douglas Sateré não existe processo industrial no fazer artesanal, mas existe o processo de projeção, um caminho para se alcançar o artefato, mesmo que de forma mental, existe um ciclo vital de produção até a concepção do objeto e dos grafismos. Percebemos, portanto, o paralelismo entre a forma de criar e desenvolver um trabalho de *design* e a forma de conceber um artefato artesanal repleto de padronagens.

A natureza dessa sequência de atividades é uma incrível “cadeia altamente complexa e multifacetada de pensamento” (MÜLLER, 1997), ordenada e complexa em busca de soluções para finalização do artefato. “É uma sequência ou conjunto de eventos e procedimentos, preenchidos pelo pensamento, que levam à criação daquilo que está sendo projetado” (MÜLLER, 1997, p.01). Esse processo de pensamento envolve as diversas atividades associadas ao pensar utilizadas para transportar uma “possibilidade de imagem” ao longo do percurso que começa na gênese imagética original de um produto e termina na sua realização, do fictício para o real. Tratando-se de um percurso para se chegar ao artefato material, a ideia se transporta do imaginário implícito para o artefato tácito, palpável ou explícito, em várias etapas.

Objetivando explicar, citamos a definição de Müller que traz o *design* como uma atividade de criação, em oposição ao produto de uma criação. Nesse sentido, o *design* não é o produto, o artefato artesanal, o *design* não é o produto final criado, e sim o processo de projeção; “o *design* é o processo de criar essa coisa” (MÜLLER, 1997, p.01).

Pensamos que Douglas Sateré faz este processo mental chamado “design” quando cria os padrões nos seus artefatos. Ele projeta mentalmente, pensa em atender ao mercado, faz as repetições dos grafismos nas peças e depois faz a produção da mesma peça em série. Ele já afirmou isso em entrevista, na qual relata como cria as peças. No meu olhar, esse artesão faz o processo de *design* e, como resultado desse processo, surgem os padrões em seus artefatos artesanais.

Douglas Sateré cria algo novo. Com a autorização das lideranças, ele usa as letras que ele afirma ser do Poratig de forma “salteadas”. Não apenas isso, o artesão pega os detalhes das letras ou parte delas, repete, faz os padrões com criatividade e grava nos seus artefatos artesanais com o seu pirógrafo.

“Do ponto de vista antropológico, o *design* é uma entre diversas atividades projetuais [...] que visam à objetivação no seu sentido estrito, ou seja, dar existência concreta e autônoma a ideias abstratas e subjetivas” (CARDOSO, 1998, p.19).

É exatamente o que Douglas faz no seu ateliê, criando peças fantásticas por meio de suas ideias abstratas e subjetivas, com grafismos gravados carregados de significados e valor simbólico.

3 MERCADO INDÍGENA

3.1 A LUTA PARA CONQUISTAR O MERCADO

Há muitos anos na Amazônia, muitos povos indígenas buscaram se conectar à economia de mercado por meio da produção e comercialização de seus produtos, os quais são os agrícolas, produtos florestais não madeireiros, como a castanha, a borracha e também artefatos artesanais com símbolos que representam seu mundo e seu habitat natural.

A inserção dos povos indígenas amazônicos na economia do mercado está ligada às variadas transformações socioculturais com as quais se defrontam, implicando mudanças significativas nos seus sistemas econômicos tradicionais, predominantemente fundados no intercâmbio de bens e nos princípios de reciprocidade e redistribuição. Esses são aspectos essenciais da organização de diversos povos ameríndios. Tais formas de interação garantem a coesão entre os membros dos diferentes grupos e o controle social sobre a acumulação de excedentes. Com a inserção na economia de mercado, os povos indígenas amazônicos têm-se confrontado com processos de reorganização das suas sociedades, que redefinem as relações de produção e redistribuição, e as formas de liderança política, de acordo com seus respectivos sistemas de valores. Um estudo realizado pela *Coordinadora de las Organizaciones Indígenas de la Cuenca Amazónica* (COICA) e pelo *Oxford Committee for Famine Relief* (OXFAM) mostra que os povos indígenas estão criando “uma nova economia amazônica”, baseada na combinação de elementos das economias tradicionais e da economia de mercado, apesar da pressão para se tornarem completamente dependentes do mercado. Como resultado, têm-se arranjos diversificados que dependem do nível de inserção dos povos indígenas nessa economia monetária no contexto das sociedades nacionais, baseadas nas atividades de subsistência (SMITH, 1995 *apud* ZERDA SARMIENTO, 2003, p. 55).

Povos indígenas da Amazônia se mobilizaram rapidamente para entrar no mercado, motivados pelas necessidades cada vez mais crescentes. Mas muitas das estratégias de mercado indígena, quando postas em prática, tiveram pouco sucesso como atividades de negócios. Mais frequentemente, parecem responder ao desejo de obter acesso a agências de financiamento estrangeiro, ao invés de uma tentativa de encontrar uma relação viável e duradoura com o mercado (SMITH, 1995, p. 225 *apud* SARMIENTO, 2003, p.56).

O público-alvo pertencente a esse mercado são os turistas. Pensamos que não é simples encontrar uma relação viável e duradoura com o mercado, principalmente para uma etnia não dominante, sem especialização em mercado, administração, turismo, marketing ou

economia. O sucesso nos negócios já é difícil para pequenos, médios e grandes empresários em grupos étnicos dominantes, por conseguinte, em grupos étnicos não dominantes ainda é pior.

Os indígenas da Amazônia não estão, em especial, preocupados com a viabilidade e longo prazo concernentes ao mercado. Em geral, eles têm pouco entendimento de como funciona o mercado, porque ao longo da história estavam satisfeitos em trabalhar, entregar ou devolver uma parte dos produtos da floresta. Era sempre o empregador que o contratava para a extração de matérias-primas, como borracha, couro, madeira, pedras preciosas, etc. Agora, porém, esse dinheiro e o mercado fazem parte de sua vida diariamente. A viabilidade em longo prazo das suas relações com o mercado torna-se crítica para a sua sobrevivência (Smith, 1995, p 225, *apud* SARMIENTO, 2003, p.56-57).

Hoje, alguns dos indígenas, principalmente os que vivem na cidade, a exemplo de Douglas Sateré, são artesãos, têm clientes e ajudantes que recebem comissão pelas vendas. Outros comercializam os produtos oriundos da agricultura, cultivados nas aldeias. Eles precisariam de muito apoio e incentivo de empresas públicas e privadas para conseguir uma relação duradoura com o mercado. O apoio de professores e pesquisadores também é salutar no que concerne aos projetos e programas criados por esses, financiados por órgãos de fomento para pesquisa e desenvolvimento.

Ricardo Verdum (2017) faz entender que o grande desafio do movimento indígena é ter autonomia sobre os recursos naturais e o conhecimento para usufruir de seus territórios. É preciso criar meios de inserir politicamente os indígenas nos mecanismos institucionais. Isso poderia garantir o atendimento das necessidades indígenas, com os projetos e programas governamentais compostos por ideias e objetivos dos povos indígenas (VERDUM, 2017).

A sobrevivência e o desenvolvimento futuro das comunidades indígenas continuam ligados ao acesso seguro a terra, às florestas, aos animais, à água e ao subsolo, território suficiente para realizar as atividades de subsistência e as destinadas ao mercado (CHIRIF; GARCÍA, SMITH, 1992 *apud* SARMIENTO, 2003, p.57).

É importante a manutenção dos territórios indígenas, para que suas comunidades possam ter uma vida digna e sustentável. Mas faz-se necessário também começar a pensar e viabilizar as suas relações em longo prazo com o mercado.

Desde a década de 1980, o interesse em laboratórios de pesquisa aumentou muito. Universidades e laboratórios farmacêuticos multinacionais, sabendo que os indígenas possuem conhecimento em relação ao seu habitat e, principalmente, sobre o uso de plantas para fins medicinais, usam esse conhecimento de extração de diversas plantas, amostras

biológicas ou observação de práticas tradicionais, que, depois de estudadas e desenvolvidas e, em alguns casos, são patenteadas e colocadas no mercado (ZERDA, 2003).

Vale salientar que o retorno financeiro resultante dessas patentes não vai para os indígenas que são os verdadeiros detentores do conhecimento.

Hoje, as comunidades que contribuem com o novo conhecimento não recebem compensação financeira pelo seu uso, e esse, quando é estabelecido, constitui geralmente um reconhecimento simbólico (BRAVO, 1996).

Durante as lutas pelo reconhecimento de direitos básicos e permanentes (1970/1988), surgiram lideranças indígenas carismáticas. Essas lideranças foram impulsionadas por geração de projetos que não deram certo e, assim, foram protegidas por outros setores organizados da sociedade civil. Direitos conquistados e terras demarcadas, questões relativas ao controle territorial e sustentabilidade eram prioridade das novas organizações e lideranças indígenas. Dessa forma, fizeram crescer o mercado de projetos, com oportunidades desigualmente distribuídas de acordo com o padrão de territorialidade, de organização e de parcerias com novos atores (RICARDO, 2002).

Mas realmente a conta não bate. É preciso repensar os termos para que haja justiça com os povos indígenas e eles possam ser capazes enfrentar esse difícil cenário.

Aos povos indígenas sobraram apenas se articular com o “mercado de projetos” dependendo da cooperação internacional privada, multi e bilateral, com organizações de apoio da sociedade civil, e ter acesso a fundos públicos setoriais. Vale salientar que boa parte das sociedades indígenas contemporâneas no Brasil mantêm relações econômicas desfavoráveis com os mercados locais e regionais, seja pela subordinação da mão de obra, seja pelo rebaixamento dos preços dos produtos e escravização por dívidas, seja pelo simples saque dos recursos naturais de suas terras (RICARDO, 2002).

O Estado Nacional não faz muito para atualizar sua relação com os povos indígenas, não cria novas modalidades de políticas públicas e instrumentos de fomento aos programas indígenas futuros.

Segundo Ricardo (2012), não se poderá compreender o significado para os povos indígenas de suas iniciativas econômicas contemporâneas relacionadas ao mercado sem ampliar o marco de referência para examiná-las, considerando as estratégias etnopolíticas de cada povo em relação aos contextos regional, nacional e internacional, e exigindo uma pesquisa de campo demorada, juntamente com a análise de fontes secundárias dispersas e pouco disponíveis.

Centenas de projetos foram desenhados e implantados nos últimos 30 anos no Brasil para fomentar “alternativas econômicas para povos indígenas”, via de regra entendidas vagamente pelos técnicos de ONGs de apoio e agências dominantes como um conjunto articulado de iniciativas que garantisse às comunidades/povos recuperar sua “autonomia”, entendida caso a caso como a somatória entre segurança alimentar e a produção de excedente comercializável que lhes permitisse acessar bens e serviços externos considerados indispensáveis. Ainda que tenham contemplado padrões apropriados de sustentabilidade socioeconômica, as contas destes projetos têm sido invariavelmente devedoras, exigindo permanentes subsídios a fundo perdido, criando por assim dizer uma “síndrome de fracasso” (RICARDO, 2002, p.10-11)

Apesar de tantas dúvidas, crescem no Brasil linhas de financiamento para projetos econômicos indígenas. O mesmo autor aponta que:

O mercado de projetos indígenas está em alta, sobretudo na Amazônia brasileira. Há uma nova onda de fundos de fomento, que geram “oficinas de capacitação”, que estimulam a demanda direta e seus efeitos colaterais por consultorias e assim por diante. Processo que deve merecer atenção e acompanhamento. Vale ressaltar, como exemplo, o fundo denominado PDPI⁴⁴, estimado em 13 milhões de dólares para cinco anos. Em junho de 2002 foram aprovados os primeiros nove projetos, entre os 66 apresentados, direcionados para a promoção de atividades economicamente sustentáveis, a valorização cultural e a proteção das Terras Indígenas (RICARDO, 2002, p.11)

Mas não vemos os resultados efetivos desses projetos de financiamento para os indígenas, talvez pelo fato de não proporcionarem o acompanhamento, o reconhecimento e o apoio necessários para que os indígenas conquistem a sua autonomia, valorizando a autodeterminação que lhes são peculiares.

Em pouquíssimos casos, os financiamentos também são advindos de projetos apoiados por empresas privadas interessadas em produtos com alto valor etnoecológico agregado, são elas: *The Body Shop* (Inglaterra) com os Kayapó (Pará); *Aveda* (Estados Unidos) ou a *Hermès* (França) com os Yawanawá (Acre). Iniciam-se parcerias comerciais privilegiadas com empresas do chamado “comércio justo”, tais como: importadoras do guaraná dos Satéré-Mawé (Amazonas) na Europa (*Guayapi Tropical*, na França; *Cooperativa Terzo Mondo*, na Itália) ou a comercialização da cestaria baniwa pela cadeia de lojas Tok&Stok no Brasil (RICARDO, 2002).

Pode-se ver na figura 78 o guaraná comercializado pela empresa *Guayapi*:

⁴⁴ 17 PDPI (2001): Projetos Demonstrativos dos Povos Indígenas. Informações básicas e Formulário para a apresentação de projetos. Ministério do Meio Ambiente, Brasília, 2001, 35 + 122p. Integrante do subprograma Projetos Demonstrativos A (PD/A), do Programa-Piloto para a Proteção das Florestas Tropicais do Brasil (PPG7), o PDPI é coordenado pelo Ministério do Meio Ambiente (MMA). O financiamento dos nove projetos aprovados vem das agências alemãs de cooperação KFW e GTZ e do Departamento Internacional para o Desenvolvimento (DFID) do Reino Unido (RICARDO, 2002, p.11).

Figura 78 – Waraná em pó - Guayapi



Fonte: Foto de Suzane Barros. Dados da pesquisa, 2019.

O *site* guayapi.com informa que waraná na língua Sateré-Mawé significa o princípio do conhecimento. De acordo com o *site*, a empresa *Guayapi* foi fundada por Claudie Ravel há 25 anos e tem como objetivo promover plantas nobres e tradicionais de sua terra natal (Amazônia e Sri Lanka, entre outras). Claudie Ravel estabeleceu uma parceria com os índios Sateré-Mawé da Amazônia brasileira, apresentando no mercado europeu desde 1990 seu waraná, o guaraná original das terras Sateré-Mawé.

O *site* também informa que a empresa apoia a tribo de Sateré-Mawé (15.000 indígenas hoje, quando eram apenas 6.000 no início do projeto) na sua luta diária para preservar sua identidade, sua cultura, seu território. Por meio de suas viagens, Claudie Ravel obtém os melhores materiais produzidos pelos povos indígenas que não têm acesso aos mercados internacionais, privilegiando o *know-how* tradicional em relação ao homem e à planta, banindo qualquer processo químico, respeitando os critérios com altos padrões de qualidade: orgânico, comércio justo e biodiversidade.

O produto se apresenta em forma de pó para ser diluído na quantidade de uma colher de chá em um copo de água fria e consumido uma vez por dia. A qualidade da embalagem é excelente, porém, lamentavelmente, apesar de informar que o produto é produzido no Brasil, não cita que o guaraná é dos Sateré-Mawé.

O pó de waraná *Guayapi* não tem o mesmo sabor do guaraná que provamos nas aldeias Sateré-Mawé, mas funciona bem como energético poderoso para disposição física e concentração mental.

Veja na figura 79 a loja de vendas *Guayapi* em Paris, França.

Figura 79 – *Show-Room Boutique Guayapi* - 73, Rue de Charenton, 75012, Paris.



Fonte: <https://www.guayapi.com/#show-room>

A loja funciona comercializando produtos, os quais a empresa afirma que são 100% naturais, sendo mantidas a qualidade e pureza originais do guaraná que é processado e comercializado em forma de superalimentos, suplementos alimentares e cosméticos. A empresa possui ainda um escritório que funciona na *Rue Traversière 55*, código postal 75012, Paris, França.

A empresa se mantém firme com sede em Paris, comercializando produtos naturais à base de unha de gato, urucum, açaí, jojoba, coco, guaraná, entre outros produtos da Amazônia.

Vale destacar que os Sateré-Mawé foram os povos autóctones que desenvolveram o conhecimento do cultivo da planta do guaraná, mas não temos informações se a empresa *Guayapi* paga *royalties*, mesmo que de forma simbólica, aos povos indígenas Sateré-Mawé pelo retorno financeiro resultante das vendas do guaraná. A empresa também não faz nenhuma referência sobre os Sateré-Mawé na embalagem do seu guaraná em pó.

São questões como esta que mostram o quanto falta para os indígenas terem o reconhecimento, a proteção e orientação necessárias para conquistarem melhores condições de vida e respeito pelo seu etnoconhecimento.

Ricardo Verdum (2017) aponta a execução do orçamento indigenista do governo federal no período 2006-2010, inscrito nos Planos Plurianuais (PPA) 2004-2007 e 2008-2011.

Além da dotação orçamentária e dos créditos adicionais que anualmente o governo federal disponibiliza ao órgão indigenista via Lei Orçamentária Anual (LOA) – para manutenção e modernização da sua infraestrutura, recursos humanos e desenvolvimento de suas atividades –, à Funai, como órgão tutor, é atribuída legalmente a responsabilidade de administrar a renda obtida com o “patrimônio indígena”. Com baixa visibilidade para o público em geral, a gestão do patrimônio indígena é feita pela Funai e gera um importante complemento ao orçamento do órgão. Pela prestação deste “serviço”, à Funai é dado o “direito” de incorporar ao seu patrimônio o denominado “dízimo”, ou seja, a décima parte ou o equivalente a 10% da renda líquida anual obtida do patrimônio indígena. Gerar renda a partir do patrimônio indígena é, assim, uma forma de gerar receita ao órgão indigenista oficial e ao Estado, uma vez que a receita obtida anualmente e não convertida em despesa vai para a Conta Única do Tesouro Nacional, gerando rendimentos a partir da sua aplicação no mercado financeiro. Os dados disponíveis indicam que, no período 2006-2007, os 22 projetos e programas que “contribuem” com a renda do patrimônio indígena geraram um saldo de aproximadamente R\$ 4,998 milhões. (VERDUM, 2017, p.115-116)

Verdum (2017) traz informações importantes e se compromete a apresentar, em outro momento, um informe analítico relativo à fonte de financiamento da ação indigenista governamental. Eu me pergunto sobre este saldo de aproximadamente R\$ 4,998 milhões no período 2006-2007, gerados pelos 22 projetos e programas que “contribuíram” com a renda do patrimônio indígena, quanto foi destinado efetivamente para os povos indígenas?

A lei 5.371 de 05/12/1967⁴⁵ sinaliza que a Funai é responsável por gerir o patrimônio indígena, no sentido de sua conservação, ampliação e valorização, no entanto, nunca

⁴⁵ Art. 1º Fica o Governo Federal autorizado a instituir uma fundação, com patrimônio próprio e personalidade jurídica de direito privado, nos termos da lei civil, denominada "Fundação Nacional do Índio", com as seguintes finalidades: I - estabelecer as diretrizes e garantir o cumprimento da política indigenista, baseada nos princípios a seguir enumerados:

- a) respeito à pessoa do índio e às instituições e comunidades tribais;
- b) garantia à posse permanente das terras que habitam e ao usufruto exclusivo dos recursos naturais e de todas as utilidades nela existentes;
- c) preservação do equilíbrio biológico e cultural do índio, no seu contacto com a sociedade nacional;
- d) resguardo à aculturação espontânea do índio, de forma a que sua evolução sócio-econômica se processe a salvo de mudanças bruscas;

II - gerir o Patrimônio Indígena, no sentido de sua conservação, ampliação e valorização;

III - promover levantamentos, análises, estudos e pesquisas científicas sobre o índio e os grupos sociais indígenas;

IV - promover a prestação da assistência médico-sanitária aos índios;

V - promover a educação de base apropriada do índio visando à sua progressiva integração na sociedade nacional;

- VI - despertar, pelos instrumentos de divulgação, o interesse coletivo para a causa indigenista;
- VII - exercer o poder de polícia nas áreas reservadas e nas matérias atinentes à proteção do índio.

Parágrafo único. A Fundação exercerá os poderes de representação ou assistência jurídica inerentes ao regime tutelar do índio, na forma estabelecida na legislação civil comum ou em leis especiais.

Art. 2º O patrimônio da Fundação será constituído:

- I - pelo acervo do Serviço de Proteção aos Índios (S.P.I.), do Conselho Nacional de Proteção aos Índios (C.N.P.I.) e do Parque Nacional do Xingu (P.N.X.);
- II - pelas dotações orçamentárias e créditos adicionais que lhe forem atribuídos;
- III - pelas subvenções e doações de pessoas físicas, entidades públicas e privadas nacionais, estrangeiras e internacionais;
- IV - pelas rendas e emolumentos provenientes de serviços prestados a terceiros;
- V - pelo dízimo da renda líquida anual do Patrimônio Indígena;

§ 1º Os bens, rendas e serviços da Fundação são isentos de impostos federais, estaduais e municipais, de conformidade com a letra "c", item III, do art. 20 da Constituição.

§ 2º O Orçamento da União consignará, em cada exercício, recursos suficientes ao atendimento das despesas da Fundação.

§ 3º A Fundação poderá promover a obtenção de cooperação financeira e assistência técnica internas ou externas, públicas ou privadas, coordenando e adequando a sua aplicação aos planos estabelecidos.

Art. 3º As rendas do Patrimônio Indígena serão administradas pela Fundação tendo em vista os seguintes objetivos:

- I - emancipação econômica das tribos;
- II - acréscimo do patrimônio rentável;
- III - custeio dos serviços de assistência ao índio.

Art. 4º A Fundação terá sede e fóro na Capital Federal e se regerá por Estatutos aprovados pelo Presidente da República.

§ 1º A Fundação será administrada por um Conselho Diretor, composto de pessoas de ilibada reputação, representantes de órgãos públicos ou entidades interessadas e escolhidas na forma dos Estatutos.

§ 2º A Fundação ficará vinculada ao Ministério do Interior, ao qual caberá promover o ato de sua instituição, nos termos da Lei.

Art. 5º A Fundação, independentemente da supervisão ministerial prevista no Decreto-lei nº 200, de 25 de fevereiro de 1967 prestará contas da gestão do Patrimônio Indígena ao Ministério do Interior.

Parágrafo único. Responderá a Fundação pelos danos que os seus empregados causem ao Patrimônio Indígena, cabendo-lhe ação regressiva contra o empregado responsável, nos casos de culpa ou dolo.

Art. 6º Instituída a Fundação, ficarão automaticamente extintos o Serviço de Proteção aos Índios (SPI), o Conselho Nacional de Proteção aos Índios (CNPI) e o Parque Nacional do Xingu (PNX).

Art. 7º Os quadros de pessoal dos órgãos a que se refere o artigo anterior serão considerados em extinção, a operar-se gradativamente, de acordo com as normas fixadas em Decreto.

§ 1º Os servidores dos quadros em extinção passarão a prestar serviços à Fundação, consoante o regime legal que lhes é próprio, podendo, entretanto, optar pelo regime da legislação trabalhista, a juízo da Diretoria da Fundação, conforme normas a serem estabelecidas em Decreto do Poder Executivo.

§ 2º O tempo de serviço prestado à Fundação em regime trabalhista, na forma do parágrafo anterior, será contado como de serviço público para os fins previstos na legislação federal.

§ 3º A Fundação promoverá o aproveitamento em órgãos federais e, mediante convênio, nos Estados e Municípios, dos servidores referidos neste artigo, que não forem considerados necessário aos seus serviços, tendo em vista o disposto no art. 99 do Decreto-lei nº 200, de 25 de fevereiro de 1967.

Art. 8º A Fundação poderá requisitar servidores federais, estaduais e municipais, inclusive autárquicos, na forma da legislação em vigor.

Parágrafo único. Os Servidores requisitados na forma deste artigo poderão optar pelo regime trabalhista peculiar à Fundação, durante o período em que permaneçam à sua disposição, contando-se o tempo de serviço assim prestado para efeito de direitos e vantagens da função pública.

Art. 9º As dotações orçamentárias consignadas ao Serviço de Proteção aos Índios (SPI), ao Conselho Nacional de Proteção aos Índios (CNPI) e ao Parque Nacional do Xingu (PNX), no Orçamento da União, serão automaticamente transferidas para a Fundação, na data de sua instituição.

Art. 10. Fica a Fundação autorizada a examinar os acordos, convênios, contratos e ajustes firmados pelo SPI, CNPI, e PNX, podendo ratificá-los, modificá-los ou rescindí-los sem prejuízo ao direito adquirido por terceiros, ao ato jurídico perfeito e à coisa julgada, nos termos do artigo 150 e §§ 3º e 22 da Constituição do Brasil.

Parágrafo único - ... VETADO ...

Art. 11. São extensivos à Fundação e ao Patrimônio Indígena os privilégios da Fazenda Pública, quanto à impenhorabilidade de bens, rendas e serviços, prazos processuais, ações especiais e executivas, juros e custas.

apresentou quaisquer registros que permitissem o controle e a contabilização da renda e do patrimônio indígena.

Veja o que assinala a publicação digital da FGV CPDOC:

O poder de polícia da Funai, similar ao do Ibama e, em certa medida, ao do Sphan, não foi regulamentado até hoje, apesar de algumas tentativas de fazê-lo, sendo a fundação incapaz de aplicar multas às numerosas infrações aos direitos indígenas. Poderia ainda receber rendas advindas de serviços prestados a terceiros, de arrendamentos, de doações, bem como o “dízimo da renda líquida anual do patrimônio indígena” (art. 2º, V), isto é, dos bens — notadamente a terra — em posse das comunidades indígenas, cuja manipulação lhes é legalmente facultada. De fato, o regime autárquico deveria capacitá-la a uma autonomia administrativa considerável, inclusive na captação de recursos externos, o que nunca aconteceu, estando a fundação diretamente atrelada, sobretudo, aos repasses orçamentários do Tesouro Nacional. Por outro lado, a Funai jamais apresentou quaisquer registros que permitissem o controle e a contabilização da renda e do patrimônio indígena, os quais permaneceram sob a esfera de influência de seus integrantes regionais e locais, configurando-se num *locus* privilegiado para práticas corruptas. Pelo art. 12 da mesma lei, a Funai deveria, ainda, elaborar e propor ao Poder Executivo anteprojeto de lei a ser encaminhado ao Congresso, sobre o estatuto legal do índio brasileiro. A Lei nº 6.001, de 19 de dezembro de 1973, que regulamenta o estatuto jurídico dos índios cumpriria tal exigência, não tendo sido proposta pela Funai. A Lei nº 5.371 foi posteriormente emendada em seu artigo 4º pelo Decreto-Lei nº 423, de 21 de janeiro de 1969, e modificada na sua totalidade pelos decretos nº 68.377, de 19 de março de 1971 e nº 84.638, de 16 de abril de 1980 (FGV-CPDOC, 2019).

Pensamos que as sociedades indígenas no Brasil estão hoje expostas às ameaças de perda de seus territórios, ao preconceito, e a diversos financiamentos que estão longe de estarem alinhados à realidade cultural indígena. Faltam um gerenciamento econômico-administrativo que respeite e valorize os cuidados com os recursos naturais de suas terras bem como a participação mais efetiva da FUNAI na gerência do patrimônio indígena, para sua conservação, ampliação e valorização.

3.2 O MERCADO INDÍGENA E AS INFLUÊNCIAS NA PRODUÇÃO

As sociedades indígenas são sensíveis às influências do mundo que as cerca e evoluem de acordo com a dimensão em que conseguem preservar ou partilhar seus valores, tradições e crenças. O que acontece no espaço não indígena acaba influenciando na produção artesanal

Art. 12. Cumpre à Fundação elaborar e propor ao Poder Executivo Anteprojeto de Lei, a ser encaminhado ao Congresso, sobre o Estatuto Legal do Índio Brasileiro.

Art. 13. No prazo de 30 (trinta) dias, a contar da publicação desta Lei, o Ministro do Interior, ouvida a Procuradoria-Geral da República, submeterá ao Presidente da República o projeto dos Estatutos da Fundação Nacional do Índio.

Art. 14. Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Sateré-Mawé, pois todos convivem na mesma semiosfera e estão suscetíveis às flutuações que gravitam em seu entorno.

De acordo com os estudos sobre as comunidades amazônicas, as mudanças nas sociedades indígenas sempre estiveram presentes, portanto, elas não param no tempo (SMITH, 1995: 181; FRP, 1987:57-61; GROS, 1991: 40-68, *apud* SARMIENTO, 2003, p.54).

De fato, a exemplo de alguns indígenas Sateré-Mawé, essas mudanças são latentes, acompanham o mundo e estão presentes no processo de produção de seus artefatos artesanais. Os Sateré-Mawé preservam seus valores e tradições culturais através desses artefatos, mas, de certa forma, sua cultura está sendo influenciada pelo mundo que os cerca, assim como a produção desse povo.

Novas tecnologias e ideias têm circulado nas áreas indígenas, superando as barreiras impostas pela linguagem, cultura e política, graças às trocas culturais. As mudanças que eram mais lentas, agora acontecem numa velocidade muito maior, acompanhando as inovações da sociedade ocidental.

No ateliê de Douglas Sateré, por exemplo, peças que eram cortadas com serrote, agora são cortadas na máquina de serra fita. As vendas que eram realizadas em eventos e exposições, agora também acontecem por meio de *sites* na *internet* e contatos pelo *whatsapp*.

Hechter (1975), em sua teoria da mudança étnica, salienta que o grupo não dominante é definido em oposição aos valores do grupo dominante, este é o aspecto que mais o interessa. O trabalho de Hechter em assentamentos étnicos esclarece: “Na medida em que a estratificação social é baseada em diferenças culturais observáveis, é possível que o grupo desfavorecido, ao longo do tempo, reaja, colocando sua própria cultura como igual ou até superior a do grupo central, relativamente favorecido” (HECHTER, 1975, p.10. *Apud* MACCANNELL, 1986. **Tradução nossa**).

Douglas Sateré valoriza a sua cultura e sabe que o seu povo tem valor. Ele prefere os seus costumes, suas tradições e a forma como foi criado e educado pelos seus pais. Certa vez, ele revelou que os Sateré-Mawé se preocupam com a preservação da natureza e disse que um dia os brancos vão pedir ajuda a eles para salvá-la. Ele se coloca em um nível mais elevado no sentido da preservação da natureza e de ter mais humanidade com o próximo. O fato de ele valorizar a sua cultura o influencia na produção de seus artefatos artesanais, quando ele cria os padrões que carregam a simbologia inspirada no Poratig.

O artesão também fala sobre o etnoconhecimento de seus antepassados, repassado por gerações. Ele sabe que detém o conhecimento referente, por exemplo, aos benefícios das

plantas para diversos tipos de doenças. Muitas pessoas vão procurá-lo para fazer remédios. Ele reconhece a sua cultura como uma cultura de muito valor.

Esses saberes indígenas que muitas vezes são patenteados, sem nenhum retorno para esses povos, ilustra uma exploração de uma etnia dominante que tem o conhecimento de mercado e explora o grupo não dominante que detém o conhecimento do seu habitat natural, mas não sabe como comercializá-lo. O grupo não dominante não tem o apoio necessário das instituições governamentais para se desenvolver, mesmo que de forma tradicional, tampouco tem a proteção necessária para evitar que seja explorado pelo grupo dominante. Mas ele resiste e continua firme lutando pelo seu desenvolvimento e preservação de sua cultura.

O reconhecimento e valorização de outras culturas é fundamental para o crescimento de todos. A formação de alianças com pesquisadores especialistas em reconhecimento e valorização dos saberes tradicionais pode ser a chave para o desenvolvimento geral e sustentável dos grupos sociais e do país.

Boaventura de Sousa Santos (2007) destaca que “a compreensão do mundo excede em muito a compreensão ocidental do mundo” (SANTOS, 2007, p.20). A experiência social em todo o mundo é muito mais ampla e variada do que a tradição científica ou filosófica ocidental conhece e considera importante. Em sua teoria, a ecologia dos saberes, Boaventura de Sousa Santos (2007) revela que não se trata de “descredibilizar” as ciências ou de fundamentalismo essencialista “anticiência”, uma vez que cientistas sociais não podem fazer isso. “O que vamos tentar fazer é um uso contra-hegemônico da ciência hegemônica. Ou seja, a possibilidade de que a ciência entre não como monocultura, mas como parte de uma ecologia mais ampla de saberes” (SANTOS, 2007, p.32).

O que o autor destaca é que o saber científico poderá dialogar com o saber dos indígenas, com o saber das populações urbanas desfavorecidas. O autor está correto quando vai contra as hierarquias abstratas de conhecimento, das monoculturas que dizem, por princípio, “a ciência é a única, não há outros saberes”. Ele propõe, com a ecologia dos saberes, que: “o importante não é ver como o conhecimento representa o real, mas conhecer o que determinado conhecimento produz na realidade; a intervenção no real. Estamos tentando uma concepção pragmática do saber” (SANTOS, 2007, p.33).

Porque é importante saber qual é o tipo de intervenção que o saber produz. [...] o problema é que hoje também sabemos que, para preservar a biodiversidade, de nada serve a ciência moderna. Ao contrário, ela a destrói. Porque o que vem conservando e mantendo a biodiversidade são os conhecimentos indígenas e camponeses. Seria apenas coincidência que 80% da biodiversidade se encontre em territórios

indígenas? Não. É porque a natureza neles é a Pachamama⁴⁶, não é um recurso natural: "É parte de nossa sociabilidade, é parte de nossa vida"; é um pensamento antidicotômico. (SANTOS, 2007, p.33)

Precisamos valorizar o saber tradicional, aprender com os povos indígenas e ajudá-los a se desenvolverem sem explorá-los, sem que eles precisem sair do seu habitat natural ou abandonar seus costumes e tradições. Isso pode parecer utópico, mas é possível.

Infelizmente, hoje vemos indígenas indo morar na cidade, passando muitas vezes por situações difíceis, nas quais lhes faltam comida, trabalho, apoio, valorização. Alguns têm vergonha de suas origens e perdem aos poucos seus costumes e suas tradições.

Quando estive no campo, nas aldeias do rio Andirá, ouvi depoimentos de artesãos mais velhos que dizem que o conhecimento indígena estava se perdendo porque os mais jovens não desejavam mais aprender com eles. Os jovens indígenas vão para a cidade para continuar os estudos porque na aldeia faltam escola do ensino médio e universidade. Dessa forma, eles não conseguem dar continuidade aos estudos nas aldeias e eles querem muito estudar. Por conseguinte, muitos deles vão para a cidade e enfrentam uma realidade muito diferente.

Os indígenas aprendem desde a infância a dividir o que têm; os brancos não apresentam esse comportamento. A seguir, temos o posicionamento de José Douglas de Oliveira a esse respeito:

Na nossa aldeia, ela não tem divisão, não tem quintal, aqui muita gente na cidade [...] tem divisões porque então há muita gente que na hora de comer não dá o prato para o outro vizinho, eles fecham as casas. Aí quando recebem dinheiro, eles não chamam o vizinho dizendo, eu recebi tanto vamos comer alguma coisa, vamos dividir, não existe isso. Na nossa aldeia, elas são divisões, porém aberta, famílias, porém aberta para todo mundo. Quando mata uma caça tem de dividir com o outro porque saberá que amanhã não terá caça, amanhã vai sentir fome. Aí você não precisa de dinheiro todo tempo, todo dia, apenas um punhado de algodão que é tão leve que é a amizade, o amor, carinho, palavras... compram o alimento todos os dias. E não existe esse negócio de dizer ah você me deve tantos quilos de peixe, tantos quilos de carne, não existe isso. Muitas coisas na cidade os brancos eles colocam pedras em cima da balança para poder pesar, aí eles dizem que a pedra vale tantos quilos e não colocam algodão, nunca colocarão e nunca colocaram algodão... nunca colocaram algodão. Os filhos deles são ensinados na escola dizendo assim: "esse lanche é seu, apenas seu" [...] a criança é ensinada desde o começo e no nosso não, eles levam e colocam na mesa do professor, na mesa do tuxaua [...] a regra, a maior regra é isso que deveria ser ensinado para todo mundo uma coisa aberta, dizer assim: "vamos comer". Abrem-se as portas e as janelas e vamos comer, mas não, é muito difícil (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2017).

⁴⁶ Divindade inca que se identifica com a Mãe Terra (SANTOS, 2007).

Os indígenas quando chegam à cidade, sentem falta dos valores dos quais estão cercados na aldeia; assim, eles sofrem com a indiferença, olhares de discriminação e falta de apoio. Aos poucos, vão se adaptando à nova realidade, vão perdendo os verdadeiros traços étnicos, a verdadeira forma.

MacCannell (1986) chama "etnia reconstruída" as formas étnicas mantidas e preservadas para o entretenimento de um grupo etnicamente diferente. A etnia reconstruída é, segundo o autor, totalmente dependente dos estágios iniciais de construção de etnia, mas representa o fim do diálogo, no momento em que imagens étnicas são artificialmente "congeladas". As formas étnicas reconstruídas são produzidas enquanto todos os grupos ao redor do mundo estão localizados em uma rede global de interações. Os grupos, em seguida, usam seus recursos como tantos bens que podem ser comprados e vendidos, e como arma retórica em suas relações com outros grupos. O autor conclui que não é mais sobre etnia, mas sobre uma expressão simbólica voltada para uma finalidade e valor de uso em um sistema abrangente (MACCANNELL, 1986).

O artesão Douglas de Oliveira traz os símbolos em sua memória desde pequeno quando ouvia as histórias de seu avô, antigo guardião do Poratig. Ele conta sobre essas memórias com brilho nos olhos e sabe que colocando os símbolos em suas peças, ele agrega valor com tradição e mistério. Revela, ainda, que vende mais quando coloca em suas peças a sua cultura. Mas pensamos que o sentido de identidade e pertencimento é muito maior do que ter lucro.

Na aura de obra — estátua, pintura —, há a materialidade da obra (a cultura) e, em algumas obras, algo que as envolve, a aura. Não vemos a aura, mas podemos senti-la. O imaginário, para mim, é essa aura, é da ordem da aura: uma atmosfera. Algo que envolve e ultrapassa a obra. Esta é a ideia fundamental de Durand: nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de "algo mais", uma ultrapassagem, uma superação da cultura. Esse algo mais é o que se tenta captar por meio da noção de imaginário. (MAFFESOLI, 2011, p. 75)

As peças de Douglas Sateré têm essa aura, esse algo a mais e estão repletas de cultura. Os grafismos nelas contidos são instrumentos representativos do mundo no qual ele viveu e cresceu. Por esta razão, o artesão vende mais. Elas são peças autênticas e diferentes de tudo o que o turista já viu.

O artesão consegue fazer uma combinação dos grafismos antigos presentes em sua memória, criando novos padrões através de repetições simétricas de símbolos do Poratig.

Veja a figura 80:

Figura 80 – Máscaras produzidas pelo artesão Doglas Sateré



Fonte: Foto de Suzane Barros. Dados da Pesquisa, 2017.

Ele sai do caminho mais fácil, corre riscos, sai da zona de conforto, não tem medo do fracasso, não tem medo de errar, ultrapassa limites e, assim, ele produz com criatividade algo que nunca foi visto. A criatividade o ajuda a criar peças diferentes, com cultura e alto valor, então, ele agrada e vende mais. A tal "etnia reconstruída", de MacCannell, a forma étnica que permanece mantida e congelada são os símbolos do Poratig que são gravados nas peças de Doglas Sateré. Eles conseguem conquistar os turistas que as compram e levam para casa a lembrança da experiência que tiveram, carregando um pouco da cultura indígena materializada.

Reconstruções étnicas, produzidas para os turistas, introduzem uma nova complexidade nas relações com valores econômicos e sociais. Os turistas podem fornecer "lucros" intangíveis como a vaidade, mas neste tipo de turismo não há praticamente nenhum benefício concreto para aquelas pessoas cujas vidas se tornaram uma atração. Turismo de grupo étnico está organizado de forma que o maior de todos os gastos não é gasto no local. As principais despesas referem-se à bagagem, câmeras, roupas, passagens aéreas, viagens de ônibus, etc., antes e depois da visita. Mesmo quando atração étnica é a única razão para viajar, os turistas não gastam praticamente nada no lugar aonde vão, uma vez que compram alguns

artefatos, lembranças, uma cerveja ou um sorvete ou, então, eles dão um dólar para o programa local de restauração (MACCANNELL, 1986).

MacCannell assinala que a transformação de um grupo em uma atração turística raramente melhora a vida dos seus membros, ao contrário das outras formas de turismo. Cita exemplos de monumentos históricos que são atrações turísticas, como na Filadélfia, na qual os nativos podem se beneficiar tanto quanto os turistas desses, e que as instalações melhoraram os recursos da comunidade e seu sistema educacional significativamente. Fazendo outra comparação, MacCannell (1986) destaca que uma máquina antiga ainda em uso ou um edifício antigo atrai turistas, como bondes de San Francisco, e que esses objetos são usados por nativos e turistas para transporte e diversão. Transformar sua própria casa ou jardim na atração para os turistas pode ser uma fonte de embaraço. O autor arremata, destacando que grupos étnicos turísticos são, muitas vezes, enfraquecidos por um passado de exploração. Eles têm apenas recursos e poderes limitados, não têm grandes edifícios, máquinas, monumentos ou maravilhas naturais, então nada pode desviar a atenção dos turistas aos detalhes íntimos de suas vidas (MACCANNELL, 1986, p.182. Tradução nossa).

Quando eu visitei as aldeias do Andirá, falei com a Sra. Elza Miquiles, tuxaua da Aldeia Castanhal e guardiã do Poratig de madeira. Ela informou que chegou lá em 1960 e expressou o desejo de ter um projeto e apoio financeiro para construir um grande museu para os Sateré-Mawé naquela aldeia. Dessa forma, ela poderia guardar bem o Poratig e deixá-lo protegido dentro de uma grande caixa de vidro, assim, todos poderiam vê-lo.

Com o apoio, a construção do museu do povo Sateré-Mawé seria possível. Seria a realização de um grande sonho. Poderia haver nesse museu espaços para oficinas, cursos de capacitação para o desenvolvimento da produção e o comércio de artefatos artesanais. Os indígenas poderiam usufruir do museu de várias maneiras: haveria um aumento exponencial da visitação do público das regiões próximas, de pesquisadores, turistas, além da geração de renda resultante da comercialização dos produtos e serviços dos Sateré-Mawé.

Um dos problemas relatados por alguns dos entrevistados na pesquisa de campo foi a falta de pessoas visitando as aldeias para comprar artefatos artesanais. Com a escassez de público nas aldeias, a falta de apoio, incentivo e ferramentas e materiais de produção, o artesanato deixou de ser uma fonte de renda efetiva como era no passado.

Esse público que vai até a Amazônia compra os artefatos indígenas e está em busca de outras culturas, estilos de vida, outras formas de viver. Não existem monumentos ou símbolos como o Cristo Redentor do Rio de Janeiro, no Brasil, ou a Torre Eiffel em Paris, na França, para estimular a visitação nas aldeias, pois o que há são pessoas com estilos de vida distintos e

magníficas paisagens. Os turistas querem viver novas experiências culturais, experienciar o novo, o desconhecido, querem conhecer outras formas de viver, as formas de superação e as alegrias de outras sociedades tradicionais, querem se sentir mais felizes com isso. Acabam, pois, levando lembranças para casa e compram os artefatos artesanais que mais lhe agradam.

Eu lembro bem que ir às aldeias pelo rio é desafiador. Vai-se, muitas vezes, de barco pequeno e fretado, compra-se muita gasolina no caminho que é estocada no próprio barco, já que a capacidade do tanque de gasolina é pequena e não tem posto de gasolina no percurso de tantas aldeias. São horas desvendando os caminhos de belezas naturais, levamos comida, água...há de se ter coragem. Foi assim quando fui lá! Experiência difícil, fantástica, única.

Veja as figuras 81, 82, 82 e 84:

Figuras 81 e 82 – Pesquisa de campo. Rio Andirá.



Fonte: Fotos de Suzane Barros. Dados da pesquisa, 2017.

Figuras 83 e 84 – Pesquisa de campo. Rio Andirá.



Fonte: Fotos de Suzane Barros. Dados da pesquisa, 2017.

Todos deveriam ir e atestar o que nenhuma foto, nenhuma imagem de vídeo é capaz de reproduzir. O olho humano tem a capacidade de visualizar infinitas cores e suas infinitas misturas, muito mais do que as impressoras são capazes de imprimir ou monitores são capazes de mostrar. Além da visão que nos proporciona cenas incríveis dos movimentos da fauna e da flora abundante e diversificada, experienciar o sentido da visão concomitantemente com a combinação dos outros sentidos é simplesmente indescritível. Ver tudo, poder sentir os cheiros, o vento batendo no rosto, o nascer e o pôr do sol, a chuva, e ouvir os múltiplos sons dos pássaros, de outros animais e da própria natureza que tem o rio que canta e fontes que murmuram para nós, como uma sinfonia nunca ouvida antes, são, pois, uma experiência fantástica.

Nesse sentido, MacCannel (1986) contextualiza:

O turismo tem a capacidade de dar grandes saltos e atravessar fronteiras políticas, culturais ou de classe, reunindo uma variedade de grupos locais, comunidades, artefatos e atrações naturais em sua expansão. O que estamos vendo é uma objetivação das virtudes sociais simples e do ideal da "vida de aldeia", tornando-se um show. A aldeia não é destruída, mas muda de função; anteriormente apenas a base das relações sociais na comunidade local, torna-se um lugar interessante de experiências de entretenimento do turista que sai da cidade. Esse processo não só afeta comunidades reais, é suficientemente avançado para criar pseudo-comunidades, como o "Mainstream USA" da Disneylândia. (MACCANNELL, p.183, 1986)

O autor revela que existência de atrações étnicas destaca a autoconsciência e o desejo de autodeterminação da minoria étnica, como necessidade de corrigir a narrativa histórica, na medida em que subestima a contribuição da minoria em questão. Esta experiência é mais real, mais tangível, porém, é baseada em um relacionamento, entre turistas e nativos, bastante superficial e propenso à manipulação nos dois lados. Uma relação social temporária, superficial e desigual que ainda constitui um bom terreno para o desenvolvimento da decepção, exploração, desconfiança, e para a criação de estereótipos (MACCANNELL, 1986).

Lembro-me que enquanto coletava as narrativas nas aldeias do Andirá e na CTI de Parintins, havia uma queixa recorrente entre os indígenas: eles contavam que os turistas e pesquisadores os visitavam, mas não voltavam mais. Então os indígenas continuavam com os mesmos problemas, as mesmas dificuldades.

O pesquisador vai em busca de conhecimento, leva o conhecimento e depois não volta ao campo com os resultados. Então os indígenas se sentem usados e frustrados, não havendo, pois, um retorno desse estudo de forma prática para eles.

Sobre esse tipo de relação, Dean MacCannell assinala:

Recentemente, P. Van den Berghe apontou para mim um fato perfeitamente óbvio, mas raramente levado em conta. A relação entre turistas e nativos não é apenas transitória, estereotipada e orientada para a exploração. Ela também é quase sempre um relacionamento interétnico, uma conexão pelo sistema monetário de pessoas que não têm o mesmo *background* sociocultural. A expansão do turismo é, portanto, também a expansão de uma nova forma de relacionamento interétnica, tão temporária e superficial. (MACCANNELL, 1986, p.184. Tradução nossa)

O autor destaca ainda que quando os povos "étnicos" foram integrados ao sistema da economia global, eles foram discriminados com base na cor da pele. O seu trabalho não foi pago ao preço de mercado, eles não tiveram a mesma educação e receberam o rótulo de nível baixo. Eles trabalharam arduamente na parte inferior da escada social. Eles não alcançaram

sucesso material aos olhos da sociedade global, mas eles mantêm o respeito próprio (MACCANNELL, 1986).

Esta é uma grande verdade: os povos indígenas foram desvalorizados. Mas eles sabem que têm valor, como também a sua cultura, embora esta esteja recebendo influências do entorno para conseguirem o próprio sustento quando saem da aldeia para viver nas cidades.

No contexto do turismo étnico, só podemos testemunhar uma mudança na retórica dos relacionamentos, o que cria uma impressão de progresso enquanto superficialmente permanecem operando as formas antigas. A situação seria: um grupo étnico que vende, ou se vê forçado a vender, deixa de evoluir no caminho natural. Os membros do grupo já não se consideram pessoas comuns, mas como representantes de um modo de vida autêntico. Qualquer mudança no estilo de vida não é mais do que uma simples questão prática, mas envolve implicações econômicas e políticas para todo o grupo. (MACCANNELL, 1986. **Tradução nossa**)

Quando a definição turística do grupo prevalece, a comunidade está congelada em uma imagem de si mesma, um objeto de museu. O grupo torna-se uma coisa, e isso é precisamente o que as pessoas não podem ser. Um grupo ainda vivo é um sistema de práticas, valores e ideias que podem mudar e concordar com outros grupos da sociedade. A sociedade global, se for preciso evoluir e adaptar-se, depende da capacidade dos subgrupos de se alinharem com novas formas de fazer as coisas. Este processo é a única maneira de se renovar, para uma sociedade sem "fronteira" conquistar, e a única maneira de criar novas "fronteiras" interiores e implementar seu potencial criativo. Se os vários subgrupos são transformados em atrações turísticas e estão ligados uns aos outros por autoimagens estereotipadas reforçadas pelo comércio, eles param de crescer, e a sua cultura enfraquece (MACCANNELL, 1986).

Porém Dean MacCannell (1986) ressalta que o turismo promove a restauração étnica, preserva e recria atributos étnicos.

Eu considero aqui esse tipo de turismo em que culturas exóticas são as principais atrações: turistas vêm ver trajes folclóricos usados na vida diariamente e comprar produtos artesanais tradicionais em bazares autênticos; eles estão atentos às peculiaridades de indígenas, o formato do nariz, lábios ou seios, eles vêm, aprendem alguns comportamentos locais e talvez algumas palavras do idioma. É claro que existem muitas outras formas de turismo, e para ser mais preciso, digamos que o turismo promova a restauração, preservação fictícia e recriação de atributos étnicos. [...] aqui o impulso vem de fora e não de dentro do grupo. (MACCANNELL, 1986, p.170. **Tradução nossa**)

O autor usa o termo etnia reconstruída para denotar essas identidades, esses grupos étnicos que crescem em resposta ao turismo. Ele destaca que etnia reconstruída é reconstruída

para agradar o turista e vender, que a cultura é reestabelecida e preservada para ser um atrativo de venda.

Não pretendo sugerir aqui que existem mais atributos étnicos "verdadeiros" ou "autênticos" por trás dessas construções políticas e / ou turísticas. Não presto muito apoio aqui a pessoas que denunciam o turismo como destruidor de "culturas inocentes". Pelo contrário, a principal conclusão da minha análise é que nós não levamos em consideração o verdadeiro impacto sociocultural do turismo, quando nós, ocidentais, continuamos a escrever o "real" [...] O padrão geral de interação étnica que eu uso aqui é simplesmente derivado da oposição ocidental entre nós e eles. (MACCANNELL, 1986, p.170. **Tradução nossa**)

É sobre o que os indígenas têm de diferente dos ocidentais, é sobre essa oposição que os torna atrativos juntamente com sua cultura, é sobre o que é interessante para o turista conhecer, experienciar, comprar, levar para casa. Os indígenas percebem que isso tudo tem valor. Reestabelecem, então, a cultura, reconstroem e a preservam, porque sabem que ela tem o poder de gerar recursos financeiros, e eles precisam e querem ganhar com isso.

No passado, os ocidentais queriam ganhar com as “bugigangas” que mostravam aos indígenas, uma vez que apenas seus objetos culturais de uso comum os deixavam curiosos. Hoje, os indígenas querem ganhar com a sua cultura material também, pois a cultura indígena deixa os ocidentais curiosos. A mesma história continua. Culturalmente, os indígenas continuam pensando que os ocidentais sempre poderão lhes dar algo em troca, mas isso é mútuo. A bem da verdade, os indígenas têm muito mais a dar para nós e muito a ensinar também.

Doglas de Oliveira valoriza sua cultura, fazendo surgir das cinzas os símbolos de outrora. Significados que ele ouvia na sua infância de seu avô são trazidos à tona. Um passado que poderia ter sido esquecido, mas é cristalizado em seus artefatos artesanais. Ele reestabelece e preserva a cultura Sateré-Mawé com alegria e brilho nos olhos, porque isso é importante para ele. José Doglas de Oliveira sabe que valoriza e fortalece a cultura de sua etnia e a ele próprio, mas também sabe que vende muito mais os seus artefatos artesanais para os turistas quando coloca os símbolos nas suas peças. Então ele o faz, tem lucro e consegue o sustento para sua família.

3.3 O MERCADO DE DOGLAS SATERÉ E SEU EXEMPLO DE SUCESSO

Grande parte dos indígenas Sateré-Mawé, que trabalham com produção e venda de artefatos para seu sustento, tem como público-alvo os turistas.

Esse público que compra os artefatos artesanais produzidos pelos Sateré-Mawé circula principalmente nos municípios de Manaus, Maués, Parintins e Barreirinha.

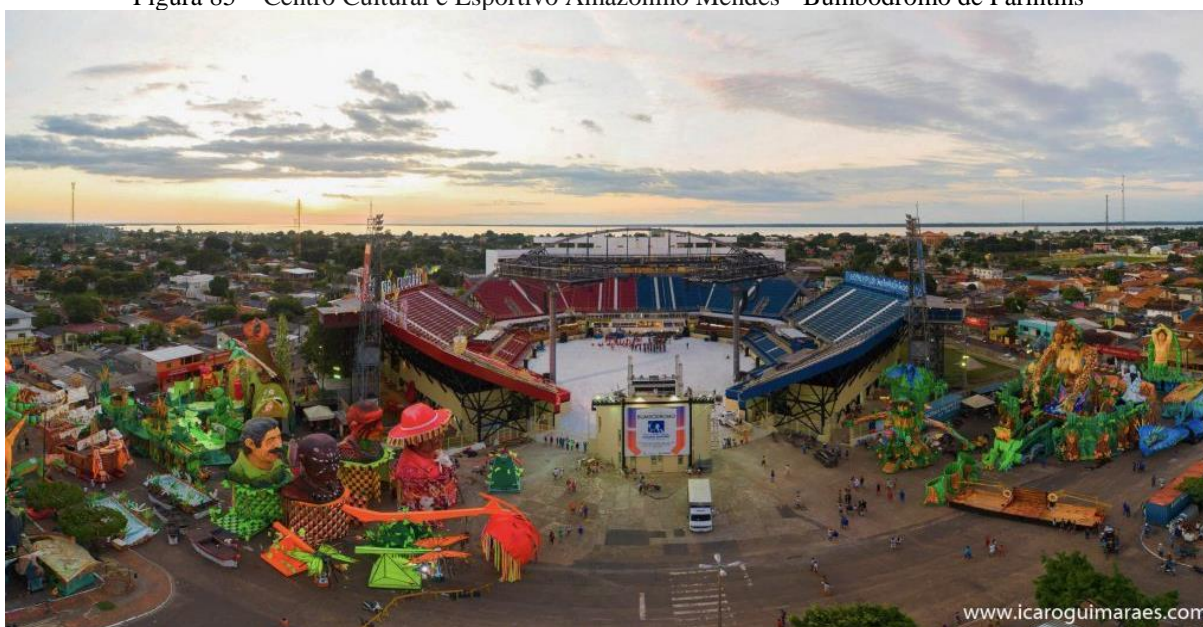
Parintins é sede do arquipélago das Ilhas Tupinambaranas e é um município amazonense localizado a 369 km de Manaus, na divisa com o Pará.

Na época em que morei lá, durante quase três anos, enquanto andava pela cidade, vi os turistas circulando no mercado de artesanato, comprando artefatos artesanais muitas vezes também em frente ao porto da cidade, nas feiras que se instalavam quando chegavam os navios com turistas.

Alguns desses turistas estão de passagem ou visitam a cidade na época do Festival Folclórico de Parintins, uma competição entre os bois-bumbás, Garantido (representado pelas cores vermelho e branco) e Caprichoso (com as cores azul e branco). Parintins que tem mais de 100 mil habitantes, no período do festival fica repleta de turistas. Nessa época de maior visitação, eles compram artefatos artesanais expostos em pontos estratégicos e praças no centro da cidade.

O festival dos Bois de Parintins acontece no Centro Cultural e Esportivo Amazonino Mendes ou Bumbódromo, como é mais conhecido. Veja a figura 85:

Figura 85 – Centro Cultural e Esportivo Amazonino Mendes - Bumbódromo de Parintins



Fonte: Foto de Ícaro Guimarães. <https://www.turismoecia.net/conheca-as-atracoes-turisticas-de-parintins-am/>

O *Bumbódromo* é o principal ponto turístico da cidade. É uma espécie de arena construída no formato da cabeça de um boi, onde os bois-bumbás Caprichoso e Garantido

desfilam e competem pelo título do Festival. O local foi inaugurado em 1988 e tem capacidade para 35 mil pessoas (TURISMO&CIA).

Muitos dos turistas que visitam Parintins circulam na cidade a pé ou de triciclo e chegam ao espaço da CAI Parintins, local onde funciona o ateliê de José Doglas de Oliveira.

Veja os turistas andando de triciclo na figura 86 abaixo:

Figura 86 – Passeio de triciclo em Parintins



Fonte: Foto de Clovis Miranda. <https://www.turismoecia.net/conheca-as-atracoes-turisticas-de-parintins-am/>

O artesanato de Doglas Sateré, principalmente suas representações antropomorfas, possui grande aceitação no turismo local e internacional (TEIXEIRA, 2018).

O artesão da etnia Sateré-Mawé busca o mercado através da produção e comercialização de seus artefatos artesanais. A comercialização acontece, muitas vezes, através de encomendas de comerciantes de Manaus e cidades próximas de Parintins ou de turistas e pessoas que chegam em seu ateliê através de indicações.

Os artefatos artesanais de Doglas são produzidos, em sua maioria, em madeira molongó pela leveza e facilidade de modelação. A madeira mole é mais fácil de talhar as máscaras, os bonecos, as canoas, os animais e todos os símbolos gravados nas peças. Estes símbolos dão um diferencial que agrega valor às peças, despertando a curiosidade e o interesse dos turistas.

Obadias Batista, um dos coordenadores do Consórcio de Produtores Sateré Mawé (CPSM), que funciona nas dependências da Gráfica João XXIII em Parintins, revela que Milleno Brabosque - estrangeiro de origem tcheca, impulsionou a prática e venda dos

artesanatos Sateré-Mawé na década de 90 e teve grande influência na vida e produção artesanal de Douglas Sateré. Teixeira (2018) traz a entrevista:

O Milleno é de origem tcheca, mas é naturalizado americano. Ele veio nos anos 90 pra cá. Na época, eu tinha acabado de ser eleito Coordenador de Articulação Política do CGTSM, Conselho Geral da Tribo Sateré Mawé, no começo da minha carreira política. Na época, o João Sateré, o José Pereira de Souza, tuxaua do Conselho Geral, estava no auge da liderança dele. Então tudo que vinha de fora, caía na mão deles. Eram eles que eram procurados, porque estavam na liderança deles. Eles ficavam com as pessoas de fora, os gringos. Quando tinha dinheiro, pagavam pra entrar, eles ficavam. Mas quando o gringo era liso, eles mandavam pra mim. E assim também, ele, o Milleno, chegou aqui sem dinheiro, ele queria criar um projeto “Artesanato pra a Floresta” resgatando a cultura. Claro que ele tinha interesse econômico, que não era trabalhar só com os Sateré, mas com os outros povos também, com intenção de comercializar artesanato nos EUA. Eu achei interessante a proposta dele, de resgatar o artesanato, até então ninguém mais fazia, muito pouco. Só para uso mesmo, muito pouco. Muitos tipos de artesanato estavam desaparecendo e eu achei interessante, disse: “Bora, vamos fazer”. Aí começamos, e como ele não tinha dinheiro, ele trazia roupas usadas dos Estados Unidos. Eram centenas, de duzentas, trezentas roupas, e nós íamos embora trocar, por peneiras velhas jogadas. Todo tipo de teçumes que nós encontrávamos no lixo, nós resgatávamos, e a gente ia atrás do artesão que soubesse fazer. A gente trocava esses lixos na rua, aí o pessoal ficava admirado, mas como ele está trocando, será que está vendendo? Será que é muito dinheiro o lixo? Mas era no sentido de incentivar eles, pra que eles pudessem fazer novamente, foi assim que começamos a resgatar. (OBADIAS BATISTA GARCIA, ENTREVISTA, 2017. POR TEIXEIRA, 2018, p.96)

Percebe-se na fala de Obadias Batista o interesse dos Sateré-Mawé nos turistas estrangeiros para compra de seus artefatos artesanais.

Obadias, coordenador da CPSM, fala sobre sua experiência e o quanto ele aprendeu com o Milleno:

Na época, eu trabalhava com ele e eu ganhava em média de 200 dólares por mês. Na época, o dólar era bem alto e dava para viver tranquilo e assim fomos resgatando. Tempo depois, ele começou a viajar comigo para outras áreas, não só aqui na área, mas pro alto Rio Negro e Solimões, artesanato Tikuna e do pessoal Tukano. A gente comprava, e aí nós vendíamos pra os Estados Unidos, tinha uma loja que comprava lá. E ele, o Milleno, depois achou interessante que copiasse o artesanato de outros povos pra facilitar, questão de logística, porque era muito caro ficar viajando pra cá e pra lá. Então a gente começou a procurar os artesãos que pudessem copiar aquele artesanato de outro povo. Aí foi o tempo em que as lideranças pediram que eu fosse representar na COIAB, Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira, isso foi no período de 1992 a 1993 por aí. Aí eu fui eleito secretário geral da COIAB. Até então ele me treinou para mim aprender a fazer exportação, aprender a fazer uma nota fiscal avulsa, negociar com contador e com o despachante. (OBADIAS BATISTA GARCIA, ENTREVISTA, 2017, POR TEIXEIRA, 2018, p.97)

A fala de Obadias Batista confirma a afirmação de MacCannel (1986) no que concerne ao turismo que promove a restauração e recriação de atributos étnicos. Podemos perceber

claramente, na fala acima, que a produção de artesanato Sateré Mawé recebeu estímulo para produção de artefatos artesanais. Milleno Brabosque, além de proporcionar ganhos financeiros para o Obadias e outros indígenas artesãos, o ensinou muito sobre venda e comercialização dos produtos.

Houve épocas em que o artesanato Sateré-Mawé estava em desenvolvimento, e a expansão através do comércio internacional desses artefatos impulsionou as vendas, todavia, os ganhos dos indígenas eram relativamente inferiores às peças que eram comercializadas no mercado internacional. O senhor Milleno fazia esta ponte com o mercado internacional e mantinha o Sr. Obadias como funcionário porque já havia feito certo investimento de saberes que o tornaram capaz de conduzir uma filial de sua empresa, além de ser muito honesto. Com o afastamento do Sr. Obadias, o Sr. Milleno inicia o trabalho com outros indígenas. Obadias revela:

Na época, era o Gonçalo Miquiles, que ele também já trabalhava com artesanato e com comércio, e eu achava que ele estava preparado. Então eu entreguei o projeto para ele, mas só que dentro de um ano ele acabou com o projeto. A gente já estava exportando em média de seiscentos quilos de artesanato, e ele faliu, e ficou devendo oito mil reais para o Milleno. Então o Milleno parou de trabalhar com ele. E com isso, nesse período que ele encontrou o Doglas. Decepcionado com o Gonçalo, ele encontrou o Doglas, aí ele começou a trabalhar com o Doglas. Na época, aqui em Parintins, Doglas já vivia na Casa do Índio. Ele achou interessante trabalhar com Milleno. Aí que ele começou a fazer artesanato de molongó, e começou a conhecer máscaras de outros povos, Tikuna, Kokama, Tukano, Karajás, os bonecos, e começou a fazer, e assim ele foi vendendo. Aí o Doglas, ele descobriu esse comércio, a partir daí ele achou interessante de fazer o próprio caminho dele e não trabalhar mais para o Milleno. Aí ele continuou já que ele conseguiu os contatos, então ele seguiu o caminho dele, fora do Milleno, e até hoje ele está aí com aqueles bonecos. O Milleno com isso foi embora para Manaus, chegou lá procurou outro Sateré, encontrou, esqueci o nome dele agora. Ele queria fazer a mesma coisa como eu. Que ele deixava na minha mão, ele deixava um talão de cheque assinado em branco eu podia sacar 100 a hora que eu quisesse, a quantidade de recursos que eu quisesse. Ele queria fazer a mesma coisa com o rapaz, o rapaz enganou ele. Sacou dinheiro e cheque e desapareceu e com isso ele decepcionado, ele foi embora e nunca mais voltou. (OBADIAS BATISTA GARCIA, ENTREVISTA, “POR TEIXEIRA, 2018, p.99-100)

Percebe-se que o Sr. Milleno foi enganado. O próprio Doglas me informou sobre este ocorrido, de forma nostálgica, lembrando dos tempos nos quais a produção das peças Sateré-Mawé era maior e mais pungente no exterior.

Vale salientar que o fato de alguns indígenas, como Doglas Sateré, assumirem suas vendas de artesanato, atuando de forma independente “faz parte de um processo natural nas relações de aculturação, uma vez que os indígenas passaram a deter conhecimento das práticas e relações comerciais que os envolviam”. (TEIXEIRA, 2018, p.100).

O Sr. Milleno impulsionou o comércio nos Sateré Mawé, despertando neles o empreendedorismo e auxiliando no sustento de muitas famílias da comunidade. Atualmente, o comércio de artefatos artesanais é a principal fonte geradora de renda de indígenas que vivem nas cidades, a exemplo de Doglas e seus ajudantes que moram na Casa de Trânsito Indígena em Parintins.

As principais fontes de renda nas aldeias são a agricultura e o cultivo do guaraná. Alguns indígenas trabalham ou já trabalharam com produção de peças artesanais, mas a falta de recursos, equipamentos e apoio do Estado fez com que esta atividade ficasse em segundo plano e não como atividade principal de geração de renda.

Em entrevista na aldeia Simão, quando perguntei sobre a escassez dos colares de animais de madeira escura, que se tornaram por muito tempo marca registrada dos Sateré-Mawé, o Sr. Donato Lopes da Paz e a Sra. Laura de Freitas revelaram que dava muito trabalho de esculpir na madeira do espinheiro, denominada *kyre*, cada animal diferente, e que levava muito tempo para concluir. O Sr. Donato informou que eles trabalham mais com agricultura (guaraná) e que a produção de artefatos artesanais era um trabalho secundário. Além disso, a Sra. Laura revelou que não tinha apoio, destacando que faltavam materiais para fazer os colares, os quais são: lixa, serra, faca, etc. Veja a figura 87:

Figura 87 – Animais esculpidos na madeira do espinheiro (*kyre*) pela artesã Laura de Freitas da Aldeia Simão. Tartaruga, pombo.



Fonte: Suzane Barros. Dados da pesquisa, 2017.

O artesão Douglas de Oliveira também assinalou o mesmo problema, além de informar que depois de pronto, o colar não era valorizado, visto que o cliente não queria pagar o preço que valia. Mas todos eles que trabalham com a produção artesanal, queixaram-se de falta incentivo do governo e de ferramentas para produzir as peças. Podemos observar, a seguir, que este colar da figura 88 tem apenas um tipo de animal, mostrando a dificuldade em fazer a variedade de animais presentes nos colares de outrora, que eram a “marca registrada” da etnia Sateré-Mawé.

Figura 88 – Colar de animais produzido pela artesã Andreza Miquiles.



Fonte: Suzane Barros. Dados da pesquisa, 2017.

A figura acima traz uma reflexão, mostra que a falta de união entre os grupos da etnia enfraquece a cultura, ela não se desenvolve. MacCannell (1986) salienta que a evolução depende da capacidade dos subgrupos de concordarem entre si, de se alinhar com novas

formas de fazer as coisas. E que esse processo é a única maneira de a sociedade se renovar e implementar seu potencial criativo.

Pensamos que é importante que os artesãos se reúnam em grupos para trabalhar alinhados em cooperação. Talvez com um pouco de incentivo e o apoio de empresas como SEBRAE, com treinamento e orientação, não apenas voltados para a parte comercial, como também para a produção de artefatos artesanais como os tradicionais colares de animais de madeira Sateré-Mawé a fim de que esses não desapareçam. Por exemplo, se vinte artesãos indígenas produzissem cada um, um animal diferente, seria mais rápida a produção do colar. O grupo teria um colar com vinte animais, ao invés de um só artesão esculpir os vinte animais diferentes, o que levaria muito mais tempo.

Sobre a produção de artefatos artesanais, o Sr. Obadias destaca:

Os Saterés, os índios fazem o artesanato à mão, então demoram muito fazendo uma peça de artesanato, e os caboclos fazem na máquina, fazem rápido. Então, isso faz com que tenha concorrência desleal, porque numa semana faz dezena, centena de artesanato, enquanto os índios 101 fazem dezena, não tem como. Então eles baixam o preço, e aí os índios não têm como competir com eles, eles vendem bastante com preço barato, mas ganham dinheiro, e os Sateré não têm condições de vender caro porque tem o outro artesão igual a deles mais barato. E ele acaba não conseguindo o preço que ele quer, porque não consegue produzir em quantidade que os caboclos produzem, então com isso desanimam e acabam não fazendo mais. Hoje está se perdendo muito essa produção de artesanato na verdade. Os que estão fazendo hoje até que tão vendendo mais um pouco, porque agora tem turista aqui, mas não é grande escala, é muito esporadicamente, vez por outra. Não tem um trabalho sério para cuidar sobre isso. Eu acho que para fazer um trabalho bom, para resgatar a cultura mesmo, tem que se fazer um trabalho no sentido de certificar o artesanato [...]. (OBADIAS BATISTA GARCIA, ENTREVISTA, “POR TEIXEIRA, 2018).

A fala do Sr. Obadias confirma a necessidade de apoio para o desenvolvimento de uma atividade importante para preservação da cultura e o sustento das famílias indígenas. Seria salutar para o aumento da produção e, conseqüentemente, o desenvolvimento da produção e comercialização dos artefatos artesanais indígenas no mercado.

Enquanto o apoio financeiro do governo federal ou estadual não chega, a entidade AMIC, Incubadora Criativa Amazonas Indígena, tem apoiado os artesãos, a exemplo de Doglas de Oliveira, que conseguiu legalizar seu empreendimento através da assessoria técnica da AMIC⁴⁷.

⁴⁷ A AMIC é coordenada pela professora Dra. Sandra Helena da Silva e composta por uma equipe de pesquisadores e técnicos, vinculada à Universidade Federal do Amazonas. A AMIC foi criada com o objetivo de desenvolver ações voltadas ao atendimento das necessidades dos empreendedores criativos com raízes culturais indígenas, dando assessoria técnica e de gestão de negócios, orientando na captação de recursos, viabilizando o acesso à informação (SILVA, 2016).

Sobre o empreendimento Arte Poranha Nativa, Teixeira (2018) destaca:

Quando Douglas fala sobre o seu empreendimento “Arte Poranga Nativa”, ele faz questão de afirmar que se trata de uma conquista que não é apenas dele, mas de todo o povo Sateré Mawé. O reconhecimento de seu trabalho e divulgação de sua cultura através dos artesanatos que significam histórias do seu povo, ao seu ver agrega visibilidade à sua cultura, fortalecendo e encorajando seus parentes a se reconhecerem como indígenas no âmbito da cidade. (TEIXEIRA, 2018, p.101)

A fala de Douglas, mais uma vez, retrata o quanto ele valoriza sua cultura e tem orgulho de cristalizá-la em seus artefatos artesanais.

Douglas conta que quando iniciou no ramo do artesanato comercial, colocou nas peças, como referência direta à cultura Sateré Mawé, os grafismos. Mas precisou depois convencer as lideranças de que seu trabalho era significativo para a preservação e divulgação da cultura Sateré Mawé, que as histórias precisavam ser contadas para que através disso os não índios percebessem o valor dos Sateré Mawé. Assim convenceu alguns líderes que lhe deram apoio na época, mas ainda é alvo de críticas por parte de alguns indígenas. Quando nomeou seu empreendimento de Arte Poranga Nativa, buscou formas de divulgar, tendo recorrido à *internet* para divulgação, mas não obteve sucesso. Douglas diz que chegou a trabalhar com cerca de mais de 60 protótipos, e para divulgar seu trabalho colava papéis com seu nome e telefone embaixo das peças. O fato de produzir muitos protótipos lhe agregou perante os lojistas o reconhecimento como um artesão dinâmico e criativo. E atualmente ainda mantém vínculos comerciais com compradores que o conhecem há mais de vinte anos.

Percebe-se em sua fala que o José Douglas de Oliveira, além de valorizar a cultura, lutou para convencer as lideranças da importância de seu trabalho para a divulgação e preservação da cultura Sateré-Mawé. Hoje, o artesão é referência em Parintins, conquistou o mercado com muito talento, esforço e determinação.

Douglas Sateré participa de exposições para divulgar e vender as suas peças. Ele as expõe também na *internet*, outra estratégia de mercado que encontrou para acompanhar os avanços tecnológicos.

Figura 89 – Artefatos de Doglas em exposição



Fonte: <https://www.facebook.com/arteporanganativa/>

Figura 90 – Doglas Sateré participando de evento



Fonte: <https://www.facebook.com/arteporanganativa/>

Ele criou uma marca para o empreendimento denominado Arte Poranga Nativa, na qual a palavra “Arte” faz referência à sua produção artesanal, “Poranga” significa “bonita” na

língua Sateré-Mawé e “Nativa” simboliza a matéria-prima advinda da natureza que ele utiliza para fabricar suas peças (TEIXEIRA, 2018).

Com o auxílio da AMIC, também foi elaborada uma marca para a empresa de Doglas, “Arte Poranga Nativa”. No espaço da rede social *Facebook*, foi criada uma página virtual de divulgação dos produtos, e através do *site* “Loja Integrada” criou-se um espaço de venda dos produtos de Doglas (TEIXEIRA, 2018).

Doglas Sateré produz máscaras, figuras antropomorfas, que ele chama de totens ou bonecos, figuras zoomorfas (tatu, paca, coruja) e canoas. Esses artefatos variam de simbologia e apresentam-se de 80 a 7 cm, conforme mostrado na tabela 01:

Tabela 01 – Preços de artefatos em madeira molongó por tamanho, 2018.

Produto	Tamanho (<i>Altura cm</i>)	Preço
Canoa simples	50	70,00
	30	40,00
	25	20,00
	20	10,00
	70	
Canoa aberta	24	70,00
	9	
Máscara	80	100,00
	35	40,00
	27	20,00
	20	10,00
	9	5,00
Totem	50	
	40	250,00
	33	150,00
	25	120,00
	7	
Animais (Paca, coruja, ´ tatu, tartaruga)	50	
	40	40,00
	30	20,00
	20	10,00
	9	

Fonte: Dados da pesquisa, 2018.

Nota: Dados informados por Doglas Sateré

Os grafismos Sateré-Mawé, presentes nos artefatos comercializados, são formas de representar o mundo. Mesmo com as dificuldades para conseguir o valor justo pelo produto e a falta de apoio financeiro para aumentar a produção, ele utiliza de tudo o que aprendeu no ambiente em que nasceu e cresceu.

Os grafismos e todos os seus elementos têm uma relação da natureza com o mundo vegetal, animal e mineral. Para os indígenas há uma relação entre esses seres. A vida humana não está desligada da vida animal, da vida vegetal e da vida mineral, está tudo interligado. Para eles, esse sentido da vida é uníssono, junto, não há nada separado, não há nada desligado. Quando uma pessoa morre, geralmente, os indígenas relacionam essa pessoa a um animal; quando essa pessoa nasce, também tem essa relação (LUCIANO SOUZA, ENTREVISTA 2017).

Percebe-se que para os indígenas há uma relação entre esses mundos animal, vegetal e mineral, pois a vida humana não está desligada desses mundos, está tudo interligado.

Certa vez, Douglas Sateré me falou do significado de um dos grafismos que parecia um pássaro e a relação com ele mesmo:

Arara é o pássaro mais desejável da Amazônia...do mundo ou seja...com muitas pessoas me chamam aqui...dizendo assim...hoje mesmo teve uma menina aí que passou aí...e aí? Cadê as mulheres que vêm sempre atrás de ti...ainda estão vindo? Graças a Deus...não me esqueceram... Por que uma arara? Arara que todo mundo vê[...] todo mundo quer chegar perto. (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

O nome étnico de Douglas reflete o seu espírito de pássaro que ele traz desde pequenino. O artesão explicou que assobiava muito olhando para os pássaros, imitando os seus cantos e, por isso, seu pai o chamou de *Twiri* que significa pássaro assobiador.

Os desenhos que Douglas Sateré coloca nos seus artefatos artesanais também têm uma relação direta com a natureza, a qual ele aprendeu a respeitar, proteger e amar desde criança. Pensamos que, por mais que o artesão Douglas de Oliveira saiba que colocando os símbolos ele vende mais, o sentido de identidade e pertencimento é muito grande, talvez maior do que ter lucro. Certamente, a maior razão, o maior sentido de esse artesão colocar os símbolos do poratig em suas peças é a preservação de sua cultura. O artesão realmente quer destacar a sua cultura, trazê-la de volta e preservá-la, sendo o mais importante para ele.

O mercado turístico, a comercialização de produtos para os turistas, impulsionou Douglas Sateré a encontrar o caminho de seu verdadeiro ofício como artesão, ao mesmo tempo que o moveu para preservar e cristalizar sua cultura gravada em seus artefatos artesanais.

4 SÍMBOLOS, PORATIG E DOGLAS

"Compreendi que a pátria da criação está situada no futuro; é de lá que procede o vento que nos enviam os deuses dos verbos." Velimir Khlebnikov

4.1. OS SENTIDOS SIMBÓLICOS NOS ARTEFATOS DE DOGLAS SATERÉ

Análises de artefatos artesanais nas comunidades amazônicas são um desafio aos que se propõem a trabalhar nesse caminho investigativo, pois grupos locais apresentam uma complexa rede sociocultural de desenvolvimento e de dinâmicas multifacetadas de modos de vida, tomando-se como base processos de formação territorial e de identidade coletiva.

Apesar da inerente dificuldade para se analisar esses agrupamentos e suas produções, é evidente a importância da manutenção de valores culturais, de costumes e de representações dessas populações do bioma. O trabalho manual, utilizando-se de matéria-prima natural na Amazônia, é datado dos primórdios da região, na qual o homem desse lugar começou a polir a pedra, cozer a cerâmica para o armazenamento de alimentos, tecer as fibras vegetais oferecidas pela floresta, passando a transmitir à posteridade técnicas e conhecimentos que, de mão em mão, chegaram até nós, no fazer desses povos tradicionais.

A produção de artefatos surgiu como meio de expressão e de materialização dos saberes da comunidade, a partir do emprego dos recursos naturais, como cipós, madeira, sementes e ossos de animais. Indígenas e povos tradicionais transformaram com criatividade essa matéria-prima em objetos utilitários ou decorativos, carregados de símbolos, que com originalidade agregam valor e beleza a cultura regional.

O poder do simbólico é uma capacidade de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem do sentido do mundo social (BOURDIEU, 1989). Portanto, atua no sentido de integração social e constrói um consenso advindo dos símbolos.

O autor afirma que é através dos instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que “os sistemas simbólicos cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, eles contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre a outra”, o que Pierre Bourdieu chama de violência simbólica (BOURDIEU, 1989, p.11). As diferentes classes e frações de classes, assim, estão envoltas numa luta simbólica para imporem a definição do mundo social em conformidade com seus interesses.

Os artefatos de Douglas Sateré, por exemplo, fortalecem a identidade Sateré-Mawé e ganham visibilidade dos clientes e dos turistas, quando mostram a definição do mundo social através dos processos simbólicos gravados nas peças, embora a dominação da classe desse pequeno grupo de artesãos sobre outros grupos da etnia seja discreta.

“O poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 1989, p. 7-8). Douglas de Oliveira, o artesão Sateré-Mawé, parece saber desse poder e revela que essa carga simbólica é utilizada na produção e na reprodução de suas peças para aumentar as vendas destas junto aos turistas. Ele salienta que os clientes as acham bonitas e compram mais, e, dessa forma, ele também está preservando e valorizando as tradições e a cultura de seu povo.

3 José Douglas de Oliveira não abre mão de colocar, na superfície de seus artefatos artesanais, quando na fase de acabamento, grafismos e signos que representam a natureza e seu dia a dia, como este signo que pode ser visto na Figura 91.

Figura 91 - Desenho do grafismo borboleta.



Fonte: Vetorização por Suzane Barros Gomes a partir da foto do artefato “colher de pau” encontrado no DSEI- Distrito Sanitário Indígena de Parintins, 2017.

O desenho (Figura 91) tem um significado importante para a o cotidiano dos Sateré-Mawé. Vejamos o significado revelado pelo artesão: “É uma borboleta...você visualiza uma

borboleta [...], mas isso indica dizer que está na época de verão... começo da seca... que aparece nas praias. ” (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

Pode-se notar que o artesão retrata situações do seu cotidiano nos artefatos que produz, introduzindo representações de animais que lembram períodos de seca, o verão etc. Nesse sentido, percebemos a forte relação de Douglas Sateré com os animais, com a natureza e com o ambiente circundante. Douglas e seu povo relacionam os bichos com o tempo e também com as pessoas, conforme a Figura 92.

Figura 92 - Desenho do grafismo ambuar



Fonte: Vetorização por Suzane Barros Gomes a partir da foto do artefato “colher de pau” encontrado no DSEI- Distrito Sanitário Indígena de Parintins, 2017.

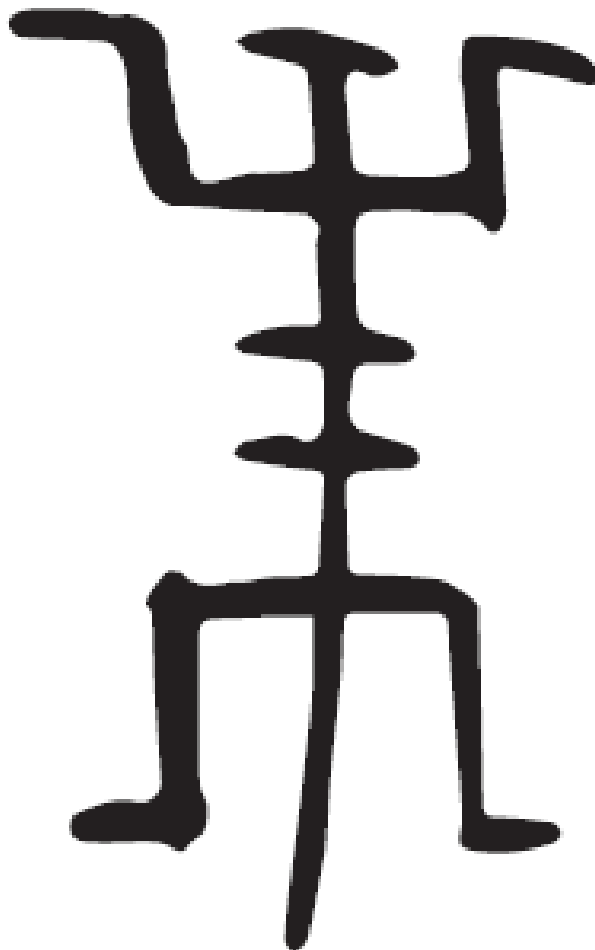
A Figura 92 traz a representação do pequeno inseto embuá, que no Amazonas é denominado “ambuá”, eles são animais possuidores de pernas articuladas, semelhantes às lacraias, em outras regiões são conhecidos como centopeias – a maioria tem cor preta ou marrom. O artesão fala do significado:

É um bichinho chamado “ambuar”[...] que representa pessoas que são lentas... que não se... vamos dizer assim [...] são muitas pessoas... Demoram..., mas isso quando conseguem alguma coisa [...] aí [...] não são pessoas agressivas... dizendo assim... vamos conseguir agora... eles pensam muito para organizar as coisas e vão devagar. (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

Dessa vez o artesão revela na sua produção artesanal que relaciona os animais da natureza com pessoas, de acordo com a percepção que os Sateré-Mawé têm da convergência comportamental entre ambos.

Na Figura 93, novamente percebemos essa representação simbólica dos animais dadas às pessoas.

Figura 93 - Desenho do grafismo louva-a-deus



Fonte: Vetorização por Suzane Barros Gomes a partir da foto do artefato “colher de pau” encontrado na CAI Parintins, 2017.

A figura 93 representa o louva-a-deus, cujo nome decorre do fato de que, quando está pousando, o inseto lembra uma pessoa orando. Vejamos o que o artesão Sateré-Mawé conta sobre o significado desse grafismo gravado no seu artefato artesanal:

[...] esse a gente chama de “louva-a-deus”[...] nós chamamos de “louva-a-deus” é cada coisa... cada coisa... representa uma coisa [...] o “louva Deus” representa aquelas pessoas que... vamos dizer sofridas [...] que procuram a realidade... a melhor coisa para eles para a família [...] é isso... são pessoas que não se importam muito com o bonito (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

Tem outro símbolo quase idêntico, também utilizado na produção dos artefatos, que representa o louva-a-deus, conforme pode-se observar na Figura 94:

Figura 94 - Imagem do grafismo louva-a-deus com asas abertas



Fonte: Foto produzida por Suzane Barros Gomes. Dados da pesquisa (2017).

Pode-se notar na imagem que existe uma diferença na parte inferior do desenho. O artesão esclarece: “é um louva-a-deus querendo voar... tem asas abertas [...] ou seja [...] pessoas que encontram a felicidade [...] que procuram [...] acham e mantêm.”

O artesão fala do desenho representativo do peixe. Vejamos a figura 95.

Figura 95 - Imagem do grafismo peixe



Fonte: Vetorização por Suzane Barros Gomes a partir da foto do artefato “colher de pau” encontrado na CAI Parintins, 2017.

O peixe significa dizer... que são muitas coisas você tem que falar [...]mas antes de falar você tem que escolher as palavras certas, não palavras erradas e você tem que saber ouvir primeiro lugar para você ser sábio...você tem que saber ouvir em primeiro lugar [...] agora se você [...] porque tem pessoas que dizem assim... ahhh eu já sei...então não precisa mais falar... já sabe tudo [...] não precisa mais falar...

entendeu? [...] eu sou uma pessoa assim, quando a pessoa diz “eu já sei”... então tudo bem... eu paro [...] por que você parou de falar?...ahh você já sabe tudo [...] palavras que você tem que escolher...palavras que você tem que escolher antes de falar... palavras certas ou erradas [...] são coisas que não machucam as pessoas [...] é assim [...] porque antes [...] veja um prato de comida, um prato de peixe, você não vai comer tudo ela, nunca vai comer tudo ela... toda espinha [...], da mesma forma a inteligência da gente [...] tem que ser. (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

É muito forte e significativa a forma com que os Sateré-Mawé produzem esses artefatos, deixando as marcas dos seus saberes indígenas articulados com outros saberes não indígenas. Os artefatos são marcas de sua cultura, do amor que têm pelos seres viventes e da relação com as pessoas e a mãe natureza. Doglas Sateré deixa gravadas nos artefatos pistas da forma como eles pensam e veem o mundo, cristalizadas e materializadas nesses objetos. Os grafismos falam muito, mas só entende quem sabe seu significado, visto que são ícones e símbolos passíveis de serem desvelados através de seus significados.

Em termos de processos simbólicos, entende-se que Doglas Sateré se utiliza do imaginário coletivo, materializando nos artefatos grande parte do passado simbólico que se faz presente em forma de ícones e de símbolos harmonicamente dispostos e repletos de significados. Muitos desses ícones e símbolos representam animais, hábitos, costumes e aspectos socioculturais.

A ideia de imaginário apresentada conduz a uma compreensão sobre a relação das imagens matizadas (ícone, símbolos, mito, sonho, imaginação criadora etc.) formadoras do processo simbólico e da materialização desse nos artefatos artesanais Sateré-Mawé. O artesão Doglas Sateré cristaliza as imagens, os símbolos, os mitos e as cosmologias nos artefatos que fazem parte do imaginário coletivo do seu Povo. Esses artefatos de Doglas têm algo intangível, uma atmosfera característica marcante dos Sateré-Mawé, algo difícil de explicar, como uma aura que os envolve e fortalece sua identidade. Essa aura é o imaginário que, tal qual descreve Mafessoli (2001), não podemos ver, mas podemos sentir.

O Poratig é o bastão sagrado dos Sateré-Mawé, repleto de símbolos que descrevem as leis fundantes da etnia. E Doglas resgata esses ícones e símbolos do Poratig e coloca em suas peças. Algumas vezes coloca os grafismos ou “letras”, como ele mesmo chama, de forma salteada, outras vezes ele coloca apenas um detalhe da letra e repete a forma em simetria, fazendo uma padronagem.

A forma da primeira letra do Poratig é insinuada pelo detalhe triangular, ao passo que para o artesão, significa sabedoria.

Figura 96 - Imagem do desenho da primeira letra do Poratig (revelada pelo artesão Doglas Sateré), gravada no artefato Sateré-Mawé “colher de pau”



Fonte: Vetorização e redesenho produzido pela autora, 2017.

Doglas Sateré relata que o bastão sagrado da etnia, o Poratig é como uma Bíblia para eles. Nele estão contidas todas as leis do povo Sateré-Mawé. Com os símbolos presentes no Poratig e as cores fortes que representam a etnia, esse artesão indígena deixa a marca identitária da cultura Sateré-Mawé nos artefatos artesanais, conforme pode-se ver na figura 97.

Figura 97 - Máscaras produzidas pelo artesão Sateré-Mawé - DSEI



Fonte: Dados da pesquisa, 2016.

Pode-se notar, na Figura 97, os elementos triangulares e quadrangulares que fazem alusão às letras do Poratig, além das cores fortes, próprias da etnia Sateré-Mawé.

Faz parte do cotidiano de Doglas Sateré gravar esses elementos do Poratig na sua produção artesanal. Percebe-se a repetição de detalhes ou pedaços da segunda letra do Poratig. Veja a Figura 98, a seguir.

Figura 98 - Imagem do grafismo - segunda letra do Poratig



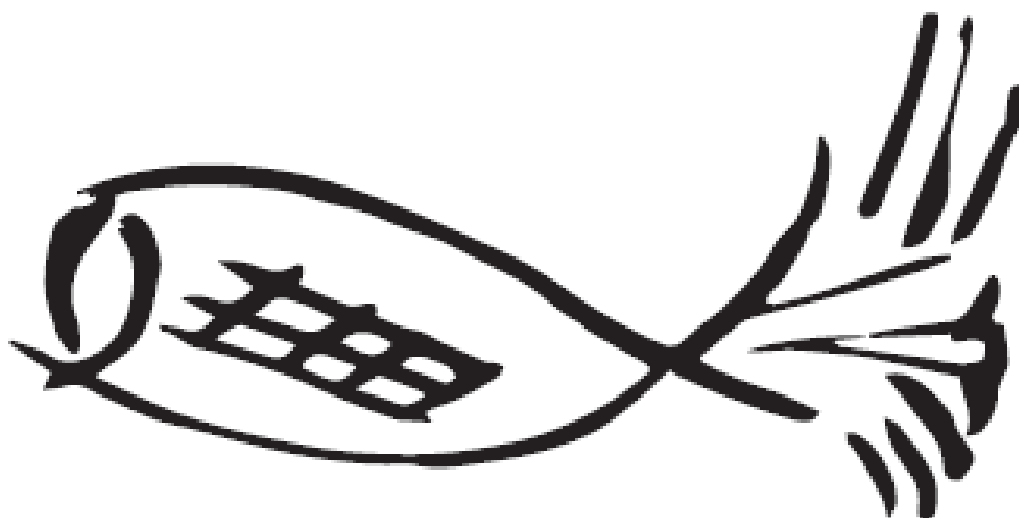
Fonte: Vetorização por Suzane Barros Gomes a partir da foto do artefato “colher de pau” encontrado no DSEI- Distrito Sanitário Indígena de Parintins, 2017.

Na produção dos artefatos artesanais Sateré-Mawé, o simbólico está muito presente. Aqui esse artesão revela outra letra do Poratig.

Quando Douglas revelou que líderes Sateré-Mawé lhe perguntaram o porquê de ele estar fazendo isso, de expor o que é secreto na sua produção artesanal, tentando impedi-lo, percebemos a preocupação das lideranças em esconder os segredos do Poratig e da etnia.

Por outro lado, Douglas Sateré mantém viva a memória dos símbolos identitários. A exemplo do que se observa nos grafismos que ele utiliza em seus artefatos artesanais, conforme mostra o desenho da Figura 99, abaixo:

Figura 99 - Imagem do desenho da luva da tucandeira, gravada no artefato Sateré-Mawé” colher de pau”



Fonte: Vetorização e redesenho produzido pela autora, 2017.

4.2. OS SÍMBOLOS UTILIZADOS POR DOGLAS SATERÉ E A SEMELHANÇA COM NOSSO ALFABETO OCIDENTAL – SIGNIFICADO E ANÁLISE COMPARATIVA

O significado das palavras e das coisas tem sido, principalmente nos estudos da metade do século XX, motivo de controvérsia e relevância acadêmica (FOUCAULT, 1999). Pressupostos referentes a definições de objetos, animais, pessoas etc., enfim, da materialidade e da imaterialidade de saberes e fazeres, de igual forma, são debatidos – a partir de produções sobre a Amazônia – desde o século XVIII. (LA CONDAMINE, 1992; SPIX; MARTIUS, 1981).

Classificações e registros de significados têm sido alvo de questionamentos e de estudos aprofundados há quase 500 anos acerca do bioma da Amazônia. A partir desses estudos, se buscou descrever ícones, signos e significados próprios da realidade amazônica. Foram descrições que, em si mesmas, concorreram para construir significados concernentes à verdade observada. (GONDIM, 2007).

Esses significados forneceram elementos que descreveram a Amazônia nos registros científicos realizados ao longo dos séculos XVII ao XIX. Muito do que sabemos hoje sobre a Amazônia colonial, por exemplo, deu-se por conta desses registros feitos por botânicos, naturalistas, artistas, cientistas em geral que fizeram um rascunho para a Europa sobre a realidade amazônica.

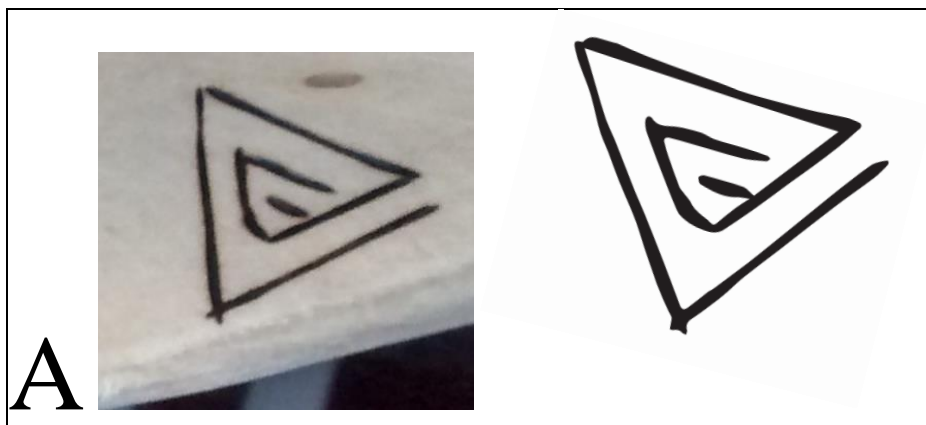
Benchimol (1966), Euclides da Cunha (2006) e Batista (2007) foram alguns autores que pensaram a Amazônia do século XX de dentro para fora, convergindo ideias que, mesmo plurais, viessem a possibilitar visões mais assertivas acerca da complexidade da região. Essas visões possibilitaram observações da Amazônia graças a referenciais locais. A partir de então, foram percebidas diversidades de significados para povos distintos, relativos a costumes, rituais e artefatos diferentes.

Uma parcela significativa dos artefatos parece carregar significados diversos para cada etnia (RIBEIRO, 1989). Nesse sentido, destaca-se que, no âmbito tribal e no contexto mais amplo de uma área de aculturação entre tribos distintas, a interpretação do motivo ornamental pode não ser idêntica, de maneira que a mesma forma pode ter diferentes significados.

Os autores compreendem que esses significados e concepções se manifestam de modo concreto através das práticas sociais, das manifestações artísticas, como também através da criação de objetos incorporados à sua vivência.

O artesão Douglas Sateré revela que existe uma semelhança entre as letras do alfabeto ocidental e as letras do Poratig original que ele viu quando era criança na companhia de seu avô, quando este guardava o Poratig de pedra. Mas, segundo declaração do artesão, existe no Poratig uma quantidade maior de letras do que as 26 do nosso alfabeto. Abaixo segue a descrição de algumas das letras, as semelhanças com o alfabeto ocidental, e os significados narrados pelo artesão José Douglas de Oliveira:

Figura 100 – Comparativo - Letra A + Detalhe do símbolo na foto artefato “colher de pau”
+ vetorização da primeira letra do Poratig



Fonte: A autora, 2019.

Doglas Sateré destaca: “É a primeira letra do Poratin que chega com alegria e significa sabedoria”.

Muitas vezes percebemos, nos padrões feitos pelo artesão, o detalhe dessa letra e, quando perguntamos sobre o significado de algumas dessas máscaras, Doglas nos revelou que as máscaras significavam pessoas muito sábias, inteligentes.

Pensamos que o triângulo realmente lembra a letra “A” do nosso alfabeto. Esse significado, “sabedoria”, que o símbolo carrega é repetido nos padrões criados pelo artesão, e (por que não dizer?) criado pelo “designer”, porque é isso que o indígena Doglas Sateré faz, ele cria padronagens, cria novos *designs* para seus artefatos artesanais. Pensamos que os artefatos que ele produz possuem uma energia referente à significação dos símbolos, podendo ser positiva, na maioria das vezes.

Figura 101 – Comparativo - Letra A + Detalhe do símbolo na foto artefato “cuia” + vetorização

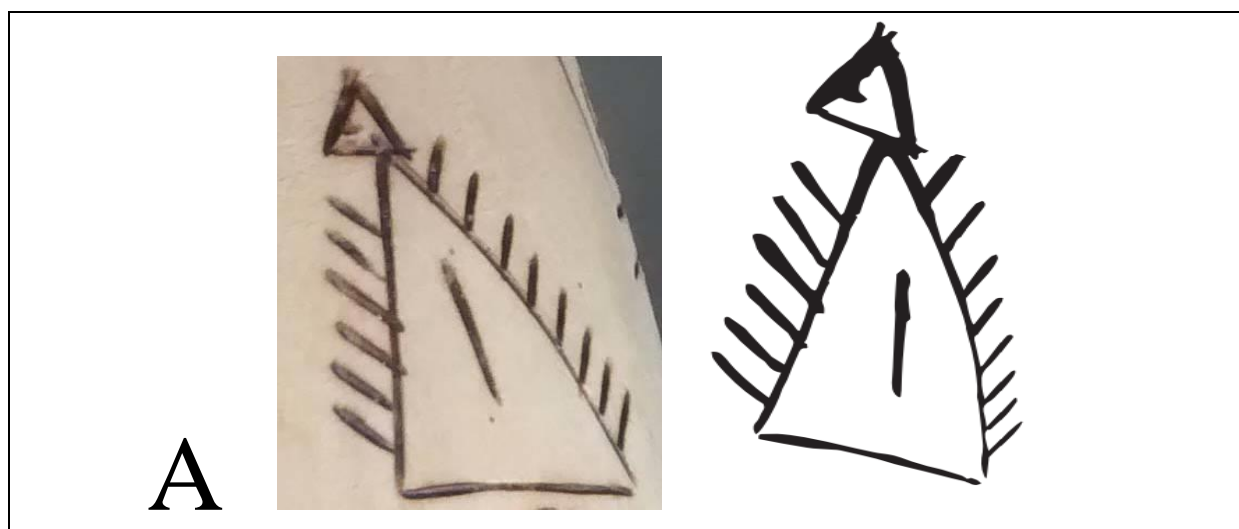


Fonte: A autora, 2019.

Esse símbolo também é um tipo de “A”, segundo Douglas Sateré. É uma letra primitiva que foi deixada. Significa todos os cantos dos pássaros deixados na floresta.

Os pontos ou traços dispersos e espalhados em um determinado espaço formal convergem com o que esse símbolo significa. O interessante é que esse espaço, onde estão os pequenos traços que representam os pássaros, é um espaço aberto, como a floresta e as matas. A forma também se parece com a letra “A” do nosso alfabeto. É impressionante a relação coerente que os indígenas fazem com muita sabedoria.

Figura 102 – Comparativo - Letra A + Detalhe do símbolo Poratig na foto artefato “colher de pau” + vetorização

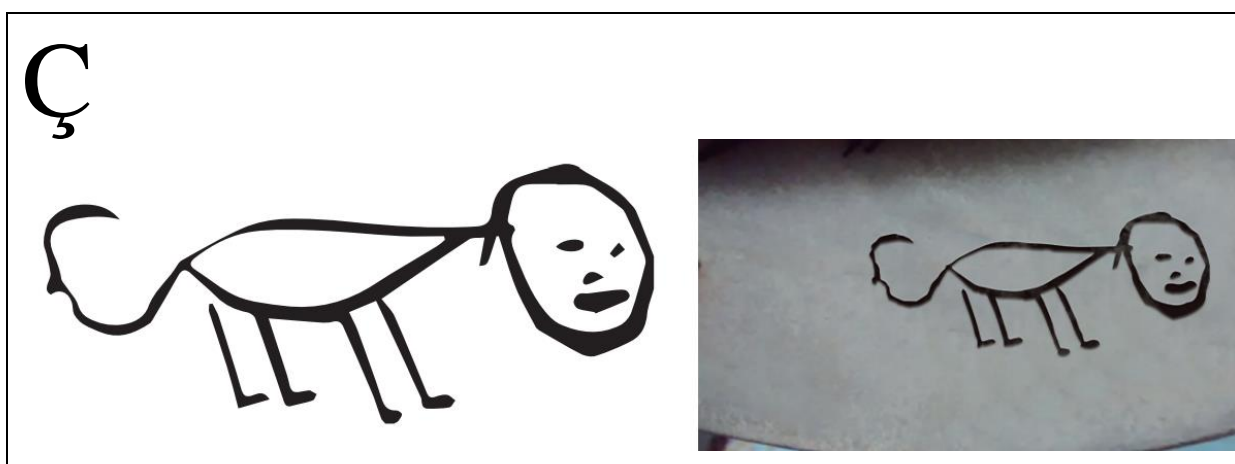


Fonte: A autora, 2019.

Esse grafismo também se assemelha à letra “A” e, de acordo com o artesão Doglas, significa o próprio Poratig. Notando-se que a forma triangular na parte de cima simboliza o poder.

De fato, o Poratig é o bastão sagrado da etnia e tem um poder sobrenatural relatado por muitos indígenas Sateré-Mawé. Ele tanto pode ser usado para o bem, como para o mal. Por esta razão, eles o escondem e o protegem para que não caia em mãos erradas.

Figura 103 – Comparativo - Letra Ç + Detalhe do símbolo macaco na foto artefato “colher de pau” + vetorização



Fonte: A autora, 2019.

Doglas fala da semelhança com a letra “Ç” e sobre o significado do símbolo macaco, um animal que é muito inteligente e não come o que é venenoso.

É um macaco. O macaco é o mais inteligente [...] muitas vezes você vê uma pessoa que não se parece quase um ser humano, mas é naquele ali que está a sabedoria, é naquele ali que estão as coisas interessantes e muitas vezes a gente vê a pessoa, vamos dizer assim, ah fulano de tal é feio, não dou nem atenção para ele, tô nem aí para ele, mas é ali que está... muitas vezes... é mesmo que quando você pega uma pedra que lá dentro ela pode conter alguma coisa mais brilhosa do que a pedra, é assim as pessoas, por isso que... o macaco representa isso. Muitas vezes a gente não dá a mínima para o macaco, não dá a mínima para aquela pessoa que está ali achando graça sorrindo, aí depois quando você vê, poxa! fulano de tal era esse aí, eu vi este fulano de tal, eu vi quando ele era criança (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

Pensamos que a relação que o artesão faz no que concerne ao significado do ícone é coerente e compatível com a realidade, assim como a similaridade do rabo enrolado do macaco com o enrolado da letra Ç, o cedilha (,).

Figura 104 – Comparativo - Letra F + Detalhe do símbolo escorpião na foto artefato “colher de pau” + vetorização.

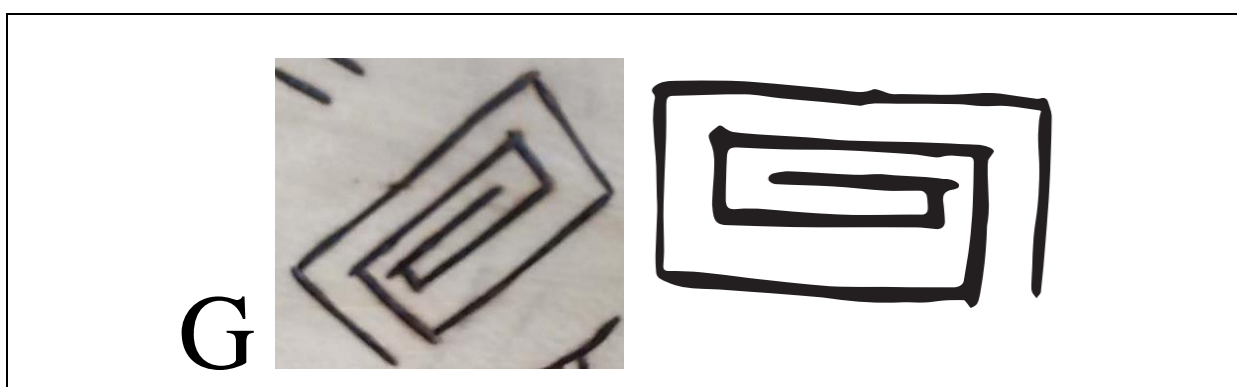


Fonte: A autora, 2019.

Sapoot, na língua Sateré, escorpião denota o perigo da floresta, perigo da mata, conforme relata o artesão. Além da semelhança com a letra F, Douglas Sateré revela que o símbolo se refere também à pessoa ativa “que não se abala com pouca coisa e com as palavras pode matar a outra pessoa” (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

Essa relação de semelhança também é muito assertiva no tocante ao significado do símbolo e a forma disposta da parte superior, muito similar à forma do escorpião. O símbolo também parece com a letra “F” do alfabeto ocidental.

Figura 105 – Comparativo - Letra G + Detalhe do símbolo segunda letra do Poratig na foto artefato “colher de pau” + vetorização



Fonte: A autora, 2019.

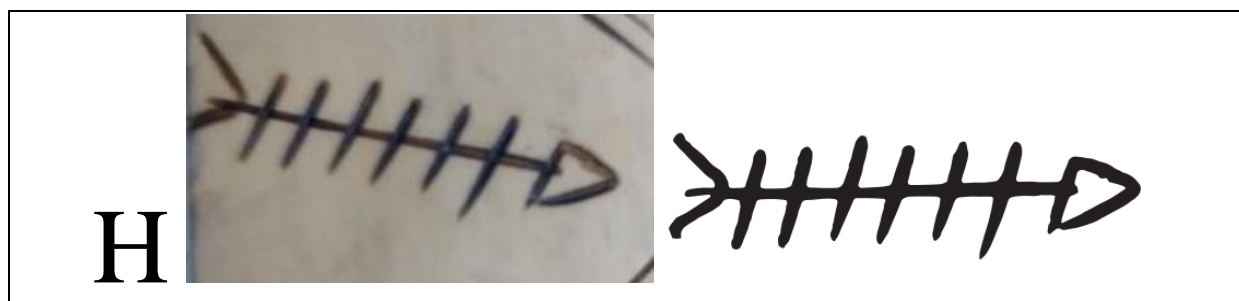
A Figura 105 mostra semelhante com a letra ‘G’, revelada pelo artesão, basta olhar para o centro do símbolo. Este símbolo representa a segunda letra do Poratig. Douglas e significa o começo da criação do mundo, segundo José Douglas de Oliveira.

Apesar de parecer um labirinto, a Figura 104 tem outro sentido. O grande artesão Sateré-Mawé explica o significado do símbolo em relação às pessoas que vivem nesse mundo:

Essa daí... é a segunda letra do Poratig... essas letras... tem a primeira que [...] que é um triângulo... essa daí... o quadrado... ela representa pessoas de grande família e pessoas de pequenas famílias... pessoas boas de bom caráter e que se... vamos dizer assim... que ficam socializadas com todas as pessoas... no caso eu... eu sou uma pessoa que me socializo com qualquer pessoa... agora tem pessoas que não... não querem nem saber e não querem saber... tem gente que tem muita sabedoria... mas a primeira coisa que ele diz... isso custa caro... aí não fala mais nada... nem para outros índios eles não falam... não falam [...] eles trancam a sabedoria [...] sem contribuir com ninguém (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

O significado do símbolo faz muito sentido. Percebe-se traços grandes possivelmente associados às grandes famílias e os menores traços relacionados às pequenas famílias e a interação entre ambas, representada pelo movimento contínuo envolvente. O mundo é assim desde que foi criado, cheio de movimento e interações, assim como esse símbolo descrito pelo artesão Douglas Sateré.

Figura 106 – Comparativo - Letra H + Detalhe do símbolo espinha de peixe na foto artefato “colher de pau” + vetorização.

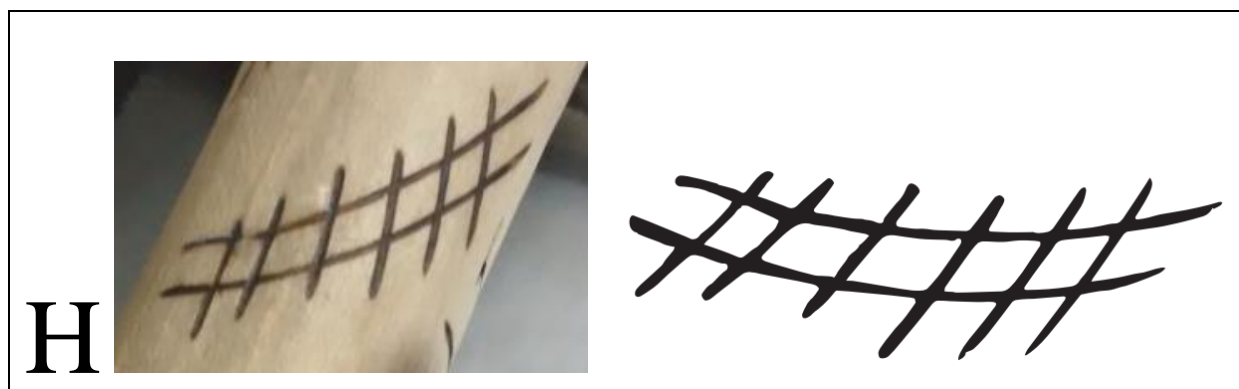


Fonte: A autora, 2019.

Pirakag, espinha de peixe. Lembra a letra “H” do alfabeto ocidental. O artesão fala sobre esta semelhança e o significado: “As pessoas passaram na fartura... que outras pessoas deixaram rastro e outras pessoas não viram porque já tinham passado na frente” (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

O ícone por similaridade já mostra a espinha do peixe, e a letra “H” é visível nas repetições formais. As outras pessoas não viram a carne do peixe, porque outros já tinham se alimentado dele, pensamos ser isso que o artesão Sateré-Mawé quis dizer.

Figura 107 – Comparativo - Letra H + Detalhe do símbolo *Myta-myta* na foto artefato “colher de pau” + vetorização.



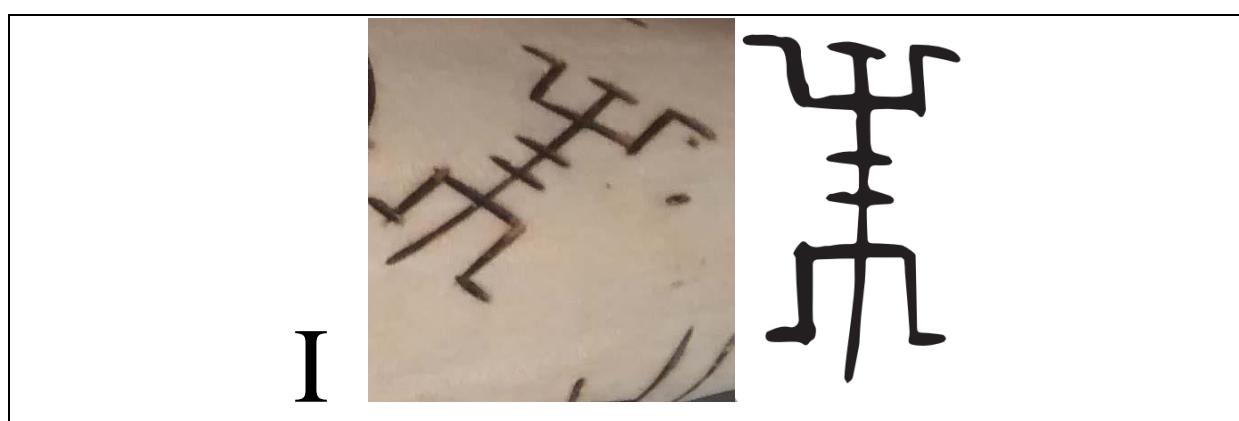
Fonte: A autora, 2019.

Doglas Sateré assinala que o símbolo *Myta-myta*, que tem a letra “H”, é um tipo de escada para pessoa subir.

Só a pessoa que sabe usar que pode subir. O pai da criança deixou para que a mãe pudesse subir em cima da árvore onde está o filho com o pai [...] Os inimigos passaram por baixo e não perceberam que eles estavam em cima [...] É uma escada antiga que se usava para se esconter dos inimigos não indígenas. (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

O símbolo tem a repetição da letra “H”, o artesão lembra do alfabeto ocidental e faz a relação natural. O significado desse símbolo ajuda a contar a história de um povo que fugia dos não indígenas para se defender e proteger a própria família. Um passado de lutas, de exploração e de sofrimento.

Figura 108 – Comparativo - Letra I + Detalhe do símbolo louva-a-deus na foto artefato “colher de pau” + vetorização.



Fonte: A autora, 2019.

O artesão José Douglas de Oliveira assinala que *Mokag-mokag*, o desenho primitivo do louva-a-deus que ele também chama de “põe a mesa” é semelhante a letra “I”. Significa pessoa que consegue ser “põe à mesa” com menos alimento e com sabedoria. “Quem consegue falar com Deus... É um louva-a-deus” (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

O ícone é semelhante à letra “I” e por similaridade lembra o louva-a-deus. Há algo de belo na visão que os Sateré-Mawé tem da vida, da existência de um ser maior e acessível. Esse olhar simples de viver com menos, apenas com o suficiente, sem ganância, reflete a sabedoria dos indígenas que têm muito a ensinar para nós.

Figura 109 – Comparativo - Letra I + Detalhe do símbolo louva-a-deus com asas abertas na foto artefato “colher de pau” + vetorização



Fonte: A autora, 2019.

O artesão Sateré-Mawé destaca outro símbolo semelhante à letra “I”, outro tipo de “I”. *Mokag-mokag Apope*, louva-a-deus com asas abertas, voando. “Sobe para depois descer e dar alimento espiritual para seu povo.” (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

Mais uma vez percebemos a sabedoria indígena que valoriza a espiritualidade e se contrapõe à materialidade.

Figura 110 – Comparativo - Letra J + Detalhe do símbolo escorpião invertido na foto artefato “colher de pau” + vetorização



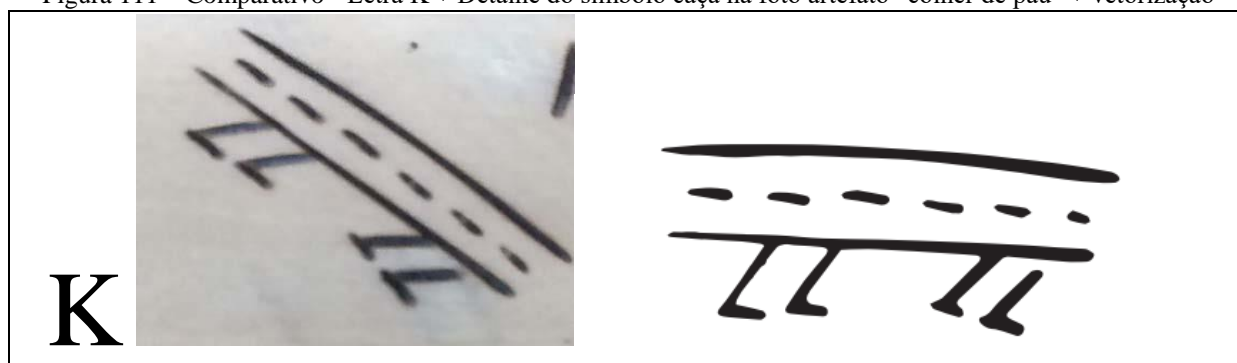
Fonte: A autora, 2019.

Sapoot, escorpião que denota o perigo da floresta, perigo da mata, conforme relata o artesão Douglas, além da semelhança com a letra J. É o mesmo “F” de cabeça para baixo e invertido, mostrado na figura 110.

Percebe-se que o mesmo símbolo invertido pode ser utilizado como outra letra. O artesão revela que, quando criança, sua irmã Maria Denis de Oliveira e ele utilizavam essa linguagem para se comunicar e apenas eles sabiam. Pensamos que eles cresciam entre dois mundos, o indígena e o não-indígena, então encontraram uma forma de misturar os dois e brincar com isso.

Maria Denis de Oliveira, irmã de Douglas Sateré, identificou as letras “A”, “T”, “R”, “M” e “Y” como sendo as letras do Poratig. Quando eu estava no campo durante a pesquisa, na aldeia Castanhal, ao mostrar a ela os símbolos, ela falou naturalmente: “esta é a letra do Poratig”. E continuou identificando e relacionando com as letras do alfabeto ocidental. Maria de Oliveira revelou que brincava com o seu irmão quando criança, e esses símbolos faziam parte da linguagem secreta deles dois. Ao final da pesquisa, eu perguntei a ela o nome de seu irmão e ela respondeu: “Douglas de Oliveira” (MARIA DENIS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

Figura 111 – Comparativo - Letra K + Detalhe do símbolo caça na foto artefato “colher de pau” + vetorização

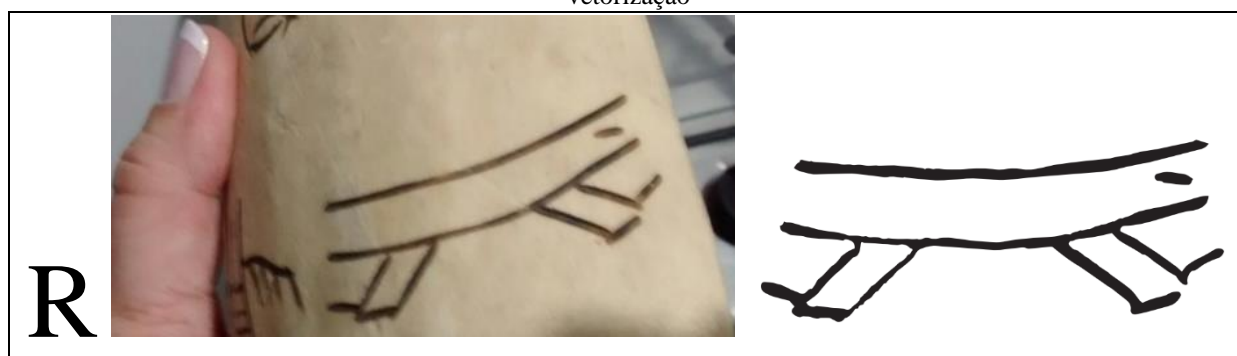


Fonte: A autora, 2019.

Doglas assinala que se esse símbolo se parece com a letra “K” e representa a caça: “quando a pessoa que fez todas as coisas, termina de fazer tudo.... ia se ausentar, sair para caçar. É a primeira caça depois de todas as coisas feitas para alimentar os homens.” (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

O símbolo da Figura 112 significa a grande caça, mas, para poder sair para caçar, os indígenas Sateré-Mawé têm que fazer primeiro as tarefas. Só depois de fazê-las é que eles poderão ir em busca dessa grande caça que vai alimentar muitas pessoas.

Figura 112 – Comparativo - Letra R + Detalhe do símbolo caça pequena na foto artefato “colher de pau” + vetorização



Fonte: A autora, 2019.

Esse símbolo também parece com a letra “R” do alfabeto ocidental. “*Miat’sawe*, a caça mais nova tem apenas um traço”, o artesão Doglas Sateré revela.

O ícone lembra um animal por semelhança, como também lembra a letra “R” do nosso alfabeto ocidental.

Figura 113 – Comparativo - Letra M + Detalhe do símbolo ambuá na foto artefato “colher de pau” + vetorização



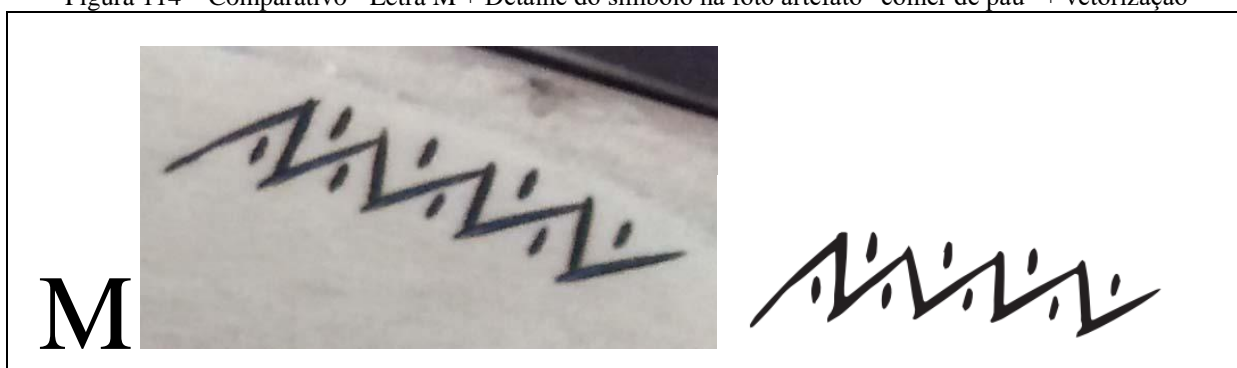
Fonte: A autora, 2019.

Sobre a Figura 113, Douglas de Oliveira relaciona o símbolo com a letra “M” do alfabeto ocidental. Acerca do significado, o artesão revela:

O desenho da história da Amazônia... tem pessoas que são como ambuá, na hora do perigo se encolhem e não fazem nada. Tem pessoas que são ajudadas, mas na hora de ajudar não ajudam. A Amazônia ajuda a muita gente, toda gente depende dela, tira muito dela... tem muita gente dentro dela que são como ambuá, não ajuda em nada. (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

Interessante e lógica a comparação feita pelo artesão Sateré-Mawé. Como se vê, ele faz uma crítica forte à exploração da Amazônia e às muitas pessoas que cruzam os braços diante dos problemas da região. A similaridade com a letra “M” do nosso alfabeto ocidental também é evidente.

Figura 114 – Comparativo - Letra M + Detalhe do símbolo na foto artefato “colher de pau” + vetorização



Fonte: A autora, 2019.

Também parece a letra “M” e representa o caminho, “*Muap*”, que se traduz por “quem quer vai, quem crê vai chegar ao final”

Pensamos que esse símbolo “*Muap*” tem movimento, agilidade, continuidade, convergindo com o significado revelado pelo artesão.

Figura 115 – Comparativo - Letra N + Detalhe do símbolo na foto artefato “colher de pau” + vetorização



Fonte: A autora, 2019.

Sobre o símbolo da Figura 115, Douglas Sateré revela: “Dois desenhos indicam o caminho do bem e do mal. Não pode ser guardado todos os dois, só um ou outro.” (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

Pensamos que o indígena quer dizer que é necessário fazer uma escolha.

Figura 116 – Comparativo - Letra “O” + Detalhe do símbolo na foto artefato “cuia” + vetorização

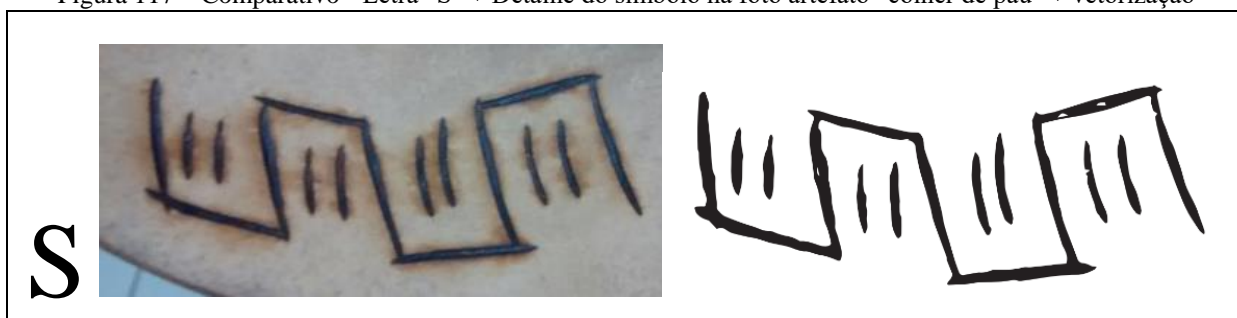


Fonte: A autora, 2019.

O artesão Douglas Sateré revela que esse símbolo da Figura 116 é a letra “O” do alfabeto ocidental e destaca: “significa o pulmão do mundo porque tem o olho lá dentro e o círculo ao redor, existe uma respiração, por isso que é como um círculo” (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

O símbolo é muito semelhante à letra “O”. O significado faz sentido, já que o desenho circular lembra um espaço de circulação do ar e sugere movimento, além de ser muito bonito.

Figura 117 – Comparativo - Letra “S” + Detalhe do símbolo na foto artefato “colher de pau” + vetorização

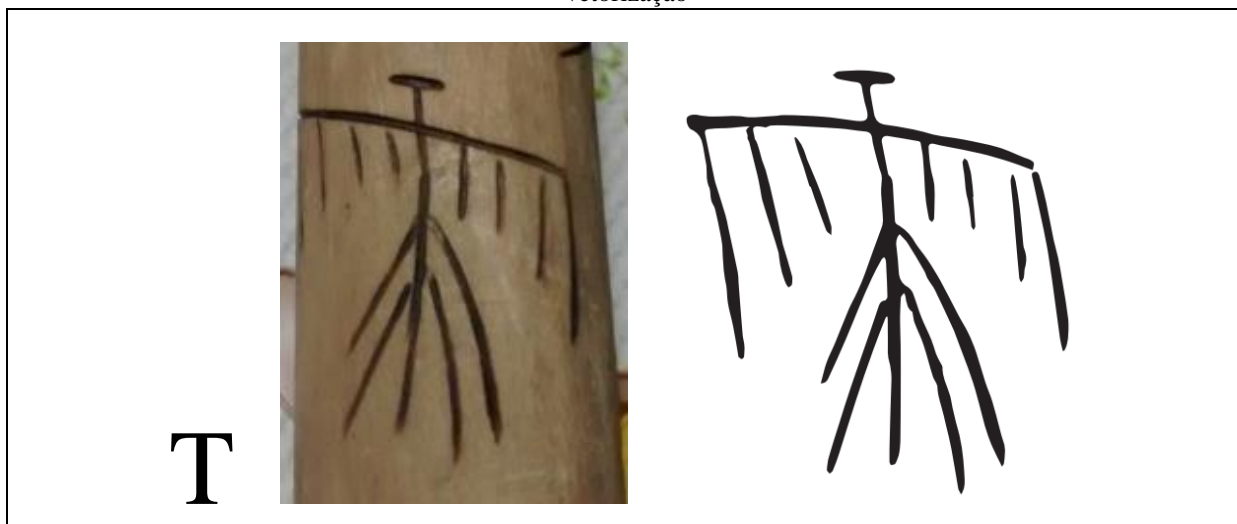


Fonte: A autora, 2019.

No que concerne ao símbolo da Figura 117, Douglas de Oliveira assinala que ele tem a forma da letra “S” repetida: “Dois ‘s’ seguidos. Pessoas no caminho. Tem pessoas que ficam, que se cuidam bem, têm saúde e conseguem chegar em algum lugar... perseverantes e que se cuidam, chegam.” (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

O símbolo tem a mesma forma da letra “S”. A forma do desenho passa continuidade, movimento, como “as pessoas que chegam” descritas pelo artesão no que tange ao significado simbólico.

Figura 118 – Comparativo - Letra “T” + Detalhe do símbolo gavião na foto artefato “colher de pau” + vetorização

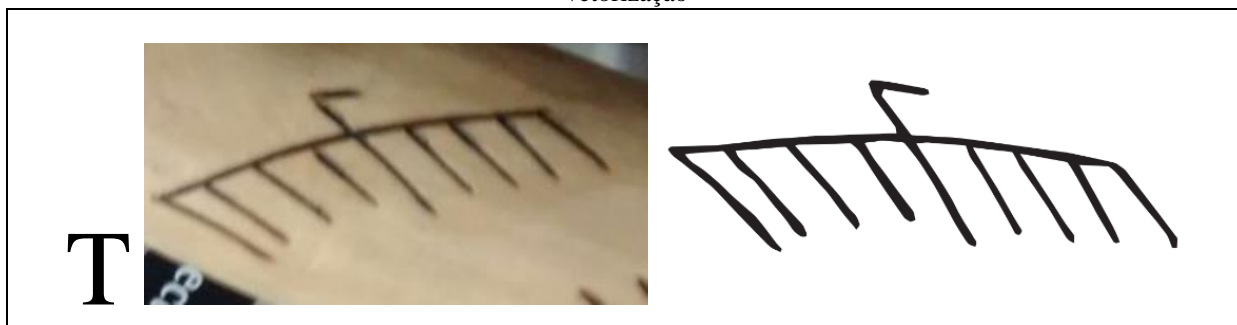


Fonte: A autora, 2019.

Vemos, na Figura 118, o gavião real. O artesão revela que o desenho mostra a força enorme que ele carrega e que ele tem algo sobrenatural. Sobre o significado, Douglas aponta: “Visão ampla. Nem todos chegam onde ele chega. Ele valoriza o que vê pela frente. Ele toma conta deles, protege do mal [...] Agilidade do gavião vamos dizer assim, ele não sai do lugar à toa. Muitas vezes ele descansa”. (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

A figura tem a forma da letra “T” como outros desenhos referentes a aves que também representam para o artesão Sateré-Mawé a letra “T”.

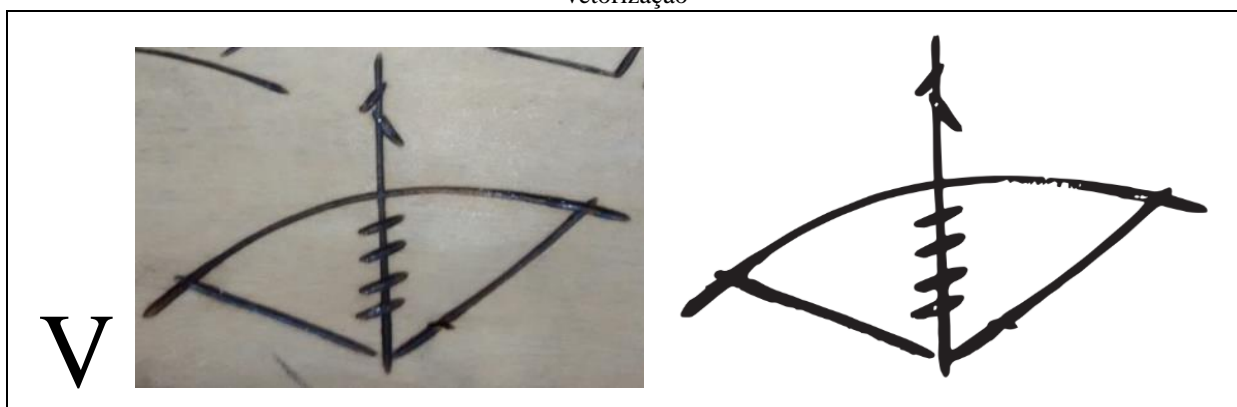
Figura 119 – Comparativo - Letra “T” + Detalhe do símbolo telhado na foto artefato “colher de pau” + vetorização



Fonte: A autora, 2019.

A Figura 119 mostra outra representação da letra “T”. Esse símbolo significa o telhado do indígena. Sobre o significado, o artesão contextualiza: Telhado de índio, quando é separado ela se torna pessoas que ficam, vamos dizer assim, tem os rios de cada pessoa mas que ficam numa tribo, numa cidade (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

Figura 120 – Comparativo - Letra “V” + Detalhe do símbolo arco e flexa na foto artefato “colher de pau” + vetorização

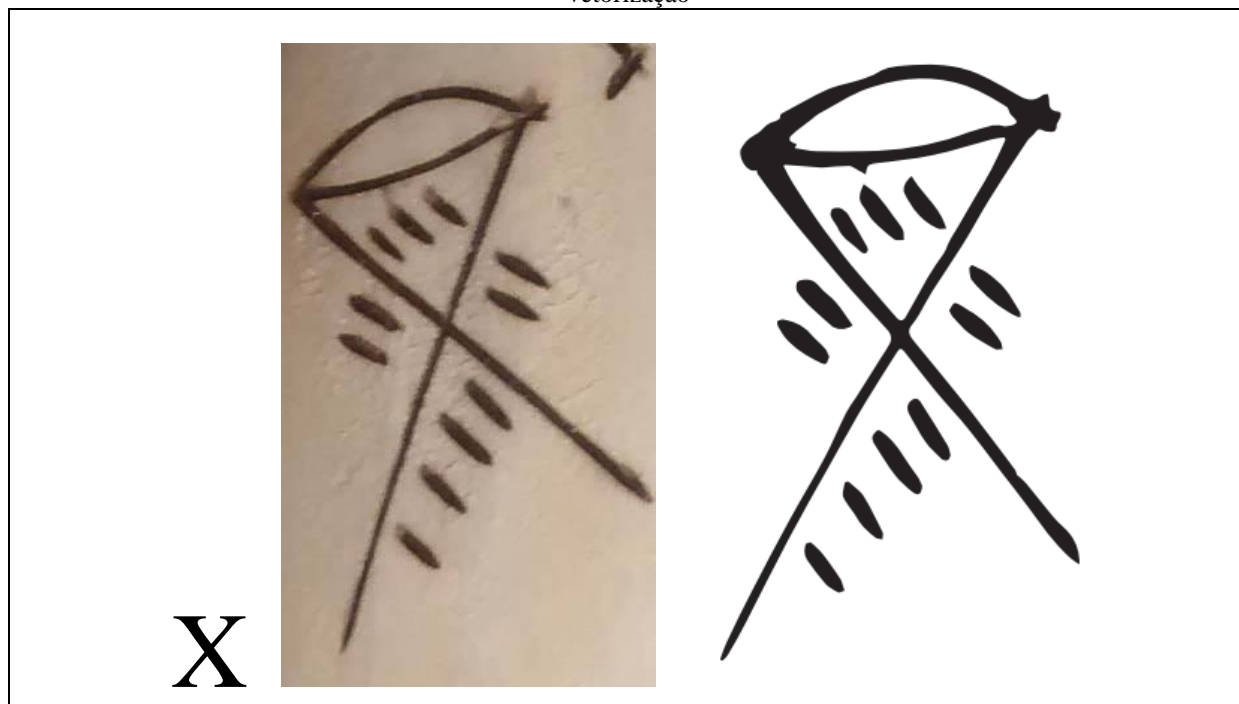


Fonte: A autora, 2019.

Sobre o símbolo da Figura 120, Doglas destaca: “Dois ‘v’ seguidos. V duplo. Arco e flecha, arma antes de existir metais e armas de fogo” (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

O ícone por semelhança mostra que é um arco e uma flecha, sua forma também parece com a letra “V” repetida.

Figura 121 – Comparativo - Letra “X” + Detalhe do símbolo Patavi na foto artefato “colher de pau” + vetorização



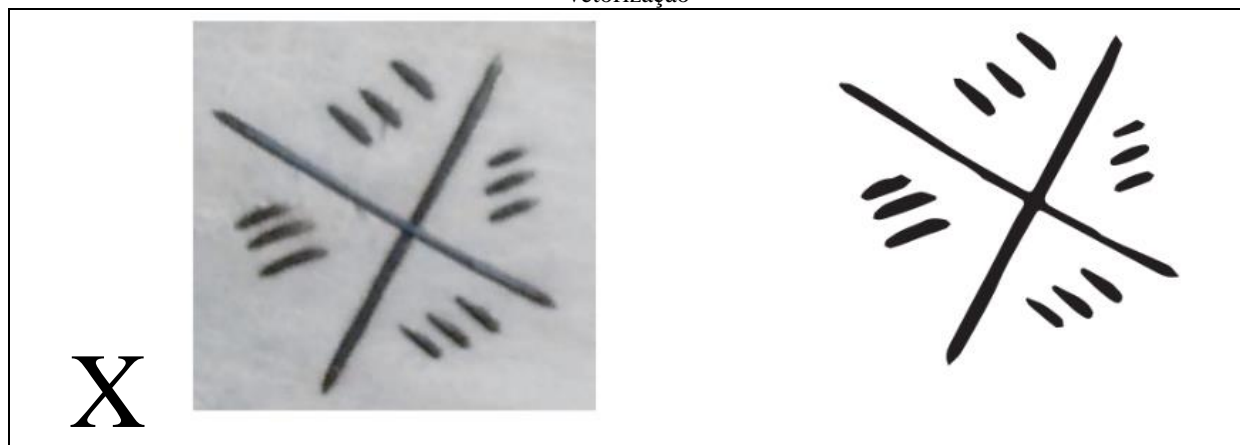
Fonte: A autora, 2019.

O artesão José Doglas de Oliveira revela que o símbolo da figura 121 representa a letra “X” do alfabeto ocidental e fala sobre o símbolo Patavi:

Patavi, onde é colocado a preparação da água para o guaraná ralado. Todos estão convidados, poderão receber os conselhos, ouvir a Bíblia, a voz. A parte de cima do Patavi representa o céu e a parte de baixo o mundo em que vivemos. (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

O ícone do *Patavi* tem a forma da letra “X” do nosso alfabeto ocidental e representa por similaridade o próprio objeto em que é colocado o *Çapó*, a bebida tradicional dos Sateré-Mawé, presente nos rituais da etnia e em eventos considerados importantes.

Figura 122 – Comparativo - Letra “X” + Detalhe do símbolo estrela na foto artefato “colher de pau” + vetorização



Fonte: A autora, 2019.

O artesão Doglas de Oliveira conta que o símbolo da Figura 122 é a estrela grande que ilumina, que aparece com a força da sabedoria e que ela também está no Poratig de pedra, guardado pelo seu pai.

Isto daí é o guia espiritual vamos dizer assim. É o guia que muitas vezes as pessoas falam coisas quando estão com raiva, mas depois encontram uma iluminação e pedem desculpa... foi mal, aí a pessoa é guiada por isto daí. Isso é um tipo de Estrela Dalva. (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

O símbolo lembra a letra “X” e, observando o relato do artesão sobre o significado, percebemos a relação dos Sateré-Mawé com a natureza, o céu, as estrelas e o desejo de fazer o que é correto, de não magoar o próximo guiado por uma força maior.

Os componentes estéticos do símbolo, formado por linhas simples, possuem equilíbrio nas repetições dos traços e transmitem na disposição o brilho da estrela, com similaridade bem representada.

Figura 123 – Comparativo - Letra “Y” + Detalhe do símbolo cobra na foto artefato “colher de pau” + vetorização



Fonte: A autora, 2019.

O símbolo da Figura 123 traz o desenho de uma cobra, segundo o artesão Doglas de oliveira:

Isso daí é uma cobra. Fala sobre brigas da mata e esses dois tracinhos são as divisões da cobra venenosa e não venenosa [...] reflete a imagem do perigo...a pessoa fica entregue para ela. Morde e mata. (JOSÉ DOGLAS DE OLIVEIRA, ENTREVISTA, 2016).

A ponta do símbolo mostra uma bifurcação semelhante a letra “Y”. O ícone por similaridade lembra uma cobra como descrito pelo artesão Sateré-Mawé.

Ao longo das descrições relatadas pelo artesão Douglas de Oliveira, percebemos que de fato há similaridade e coerência tanto nos significados dos símbolos quanto no que concerne à comparação com as letras do nosso alfabeto ocidental.

A maioria dos grafismos, dos artefatos de Douglas Sateré, ocultam a figuração e tendem à abstração, como quase a totalidade dos desenhos indígenas, que levam o observador a criar imagens mentais na tentativa de completar os traços dos desenhos.

4.3. OS SÍMBOLOS DOS ARTEFATOS SOB UM OLHAR COSMOGÔNICO

Bray (2001) sinaliza que Farabee (1924), em seu estudo sobre os caribes centrais, observou que os desenhos dos bastões cerimoniais do século XX não são diferentes daqueles usados na cestaria, em bordados, na pintura corporal e na talha em geral, e sugeriu que os padrões geométricos entrecruzados tivessem origem na cestaria. Muitos dos desenhos aparentemente abstratos representam animais estilizados, embora dissesse que estes não têm relação com um sinal da tribo ou com um protetor pessoal dos indivíduos. A expedição de Farabee também coletou a fantasia de dança de um chefe de guerra Apalai e testemunhou a dança Tcalifona, na qual um dos participantes carregava um bastão cerimonial sobre o ombro, enquanto fumava um charuto de 15 polegadas, e dois outros homens carregavam bastões cerimoniais, como cajados, e cantavam, acentuando o ritmo com uma batida pesada do pé direito no chão. (BRAY, 2001).

No ritual da Tucandeira Sateré-Mawé, também é assim. Os indígenas da etnia cantam e batem o pé no chão, enquanto dançam juntamente com os jovens que sofrem devido às picadas das formigas tucandeiras colocadas nas luvas da tucandeira⁴⁸ que usam

Questionamentos associadas à figuração, à arte nas sociedades ocidentais, e especialmente às não ocidentais e tradicionais atraíram a atenção da antropologia por mais de vinte anos. Desde Art & Agency de Alfred Gell's, publicado em 1998, a "virada iconográfica" ou a volta icônica na antropologia tende a ser comparada com a "virada linguística" dos anos

⁴⁸ Luva de palha com formigas tucandeiras presas no interior da luva, com seus ferrões voltados para cima, prontas para atacar (BOTELHO, 2011).

1960. Nesse sentido, Carlo Severi tenta por dez anos uma abordagem do fenômeno iconográfico, associado-o ao ritual, numa análise similar a que ele havia realizado com Michael Houseman na cerimônia de Naven em Papua-Nova Guiné (KARADIMAS, 2015).

Em *The Chimera Principle: An anthropology of memory and imagination*, Severi (2015) propõe analisar as produções artísticas de algumas sociedades tradicionais, bem como algumas modalidades gráficas singulares. Segundo ele, essas formas e seus conteúdos icônicos são estratégias gráficas que possibilitam a elaboração dos contornos de um objeto ritual ausente que se materializa mentalmente em uma relação entre o que foi exibido e o imputado pelo pensamento, gerando uma ilusão específica.

Severi (2011) faz reflexões importantes sobre a noção de quimera,⁴⁹ como por exemplo: do ponto de vista morfológico, como seria a definição de um tipo mais geral de representação quimérica?

Do ponto de vista morfológico, é peculiar a esse tipo de representação, um princípio de organização do espaço que, embora desencadeie vários tipos de projeção, faz a diferença entre uma determinada forma exibida e uma forma imputada pelo pensamento para engendrar uma ilusão específica. [...] Nesta perspectiva, para uma tipologia da iconografia (que distingue entre imagens "realistas", "abstratas" ou "simbólicas") preferimos uma tipologia de espaços, definida como o conjunto de possíveis formas da relação, estabelecida por pura visão ou pela inferência, entre forma e o fundo. (SEVERI, 2011, p.29. Tradução nossa).

Do ponto de vista lógico, o termo "quimérico" é destinado para a articulação específica entre representação icônica, feita por imitação e convenção, e indício, uma presença que existe antes daquilo que foi mentalizado ou pensado e não materialmente realizado. É uma imagem imputada ao pensamento, como uma pista. Esse índice pode aparecer na forma de um fragmento designando o começo da imagem, como a sequência de uma série de fragmentos. (SEVERI, 2011).

A quimera abstrata ameríndia se caracteriza por uma tensão constitutiva entre o que é e o que não é dado a ver, levando a economia indicial a tal ponto que o olhar é ativamente engajado naquilo que é dado a ver, sendo obrigado a completar motivos que foram apenas esboçados. Outra característica deste estilo cognitivo e visual é a sutil transição entre imagens figurativas e abstratas: o que parece à primeira vista

⁴⁹ O que é uma quimera? Há alguns anos (2003), um de nós propôs chamar assim toda imagem múltipla que, associando em uma só forma índices visuais provindos de seres diferentes (um pássaro e um ser humano, uma serpente e um jaguar, ou um lobo e um leão marinho etc), provoca uma projeção por parte do olho, que faz surgir uma imagem implicando ao mesmo tempo a presença desses seres diferentes. Uma quimera desse tipo é, portanto, uma representação plural, em que o que é dado a ver apela necessariamente para a interpretação do que é implícito. Essa parte invisível da imagem se encontra totalmente engendrada a partir de índices dados em um espaço mental. Um único princípio subjaz à estrutura dessas representações: a condensação da imagem em alguns traços essenciais supõe a interpretação da forma por projeção, e, portanto, por preenchimento das partes faltantes. (SEVERI; LAGROU, 2013).

uma imagem abstrata pode se abrir, sugerindo uma figura. O que pode ser vislumbrado no desenho, sem nunca ser explicitado, será completado pelo olho mental [...]. (SEVERI, LAGROU, 2013, p. 14).

Os símbolos que José Douglas de Oliveira grava com pirógrafo em seus artefatos artesanais traduzem o fenômeno da quimera abstrata ameríndia contextualizada por Severi e Lagrou (2013). Nosso olhar se engaja nos símbolos e nos padrões criados pelo artesão enquanto nosso cérebro tende a completar os grafismos apenas esboçados.

Douglas Sateré faz com habilidade novas padronagens com ícones e seus conteúdos icônicos, por meio de estratégias gráficas que possibilitam a elaboração dos contornos de um objeto ritual ausente que se materializa mentalmente, conforme descreve o autor.

Esses múltiplos objetos são combinados em um conjunto gráfico que, de acordo com Severi, não exigiria descritografia, mas uma compreensão do relacionamento, novamente culturalmente determinado, funcionando como uma espécie de quimera, daí o uso desse qualificador para explicar esses fenômenos icônicos. A partir dessa abordagem, Karadimas propõe, em suas análises iconográficas, “*Casse-tête caribe, jeu d’images*”, ver essas composições enigmáticas não como figurações de um relacionamento, graças a partes de animais ou artefatos, mas, sim, como um caminho para ser um ser real ou fenômeno do que cada parte evoca, separadamente ou não, em uma dada cultura. (KARADIMAS, 2015).

Karadimas também faz referência a combinações que geram um terceiro elemento:

Notre proposition d’interprétation constitue donc une antichimère en ce qu’elle considère que la présence de l’hybride propose à un observateur une mise en image d’une évocation, par l’intermédiaire d’une espèce jouant le rôle d’apocope visuelle (comme la présence du nom « chat » pour ses vibrisses). Il devient alors possible de figurer deux, ou plus, de ces espèces, sous la forme d’un hybride afin d’en évoquer une troisième, réelle. (KARADIMAS, 2015, p. 38).

A proposta de interpretação de Dimitri Karadimas (2015) considera a presença do híbrido e propõe ao observador uma imagem de uma evocação, através de uma espécie que desempenha o papel de separação visual. Em seguida, torna-se possível a figura de dois ou mais dessas espécies, na forma de um híbrido, a fim de evocar um terceiro, real.

Os padrões que José Douglas de Oliveira grava nos seus artefatos são compostos por várias imagens, ícones com significações diferentes. A partir da junção de elementos distintos, surge um terceiro elemento, um padrão, algo novo, mas híbrido, feito da mistura dos ícones e dos símbolos, que, segundo o artesão, são do Poratig, o bastão sagrado da etnia Sateré-Mawé.

Karadimas (2015) fornece uma visão geral de diferentes expressões de certos padrões recorrentes em grupos Caraíbas das Guianas (Wayana e Apalai, Kali’na, Tiriyo, mas também Yekuana da Venezuela) e mostra que o uso feito por Carlo Severi (2011) torna possível

entender as conjunções entre iconicidade e cosmogonia, fazendo uma comparação com populações de regiões vizinhas do Noroeste da Amazônia (em particular a Miraña del Caquetá e grupos linguísticos tukano de Vaupes, na Colômbia), e mobilizando não apenas versões míticas paralelas, mas também fazendo um diálogo entre as formas dadas por esses grupos e referências idênticas (linha de disco, por exemplo). Há, assim, uma imagem de transformações mitológicas na qual o icônico nos permite passar por várias fases interpretativas quanto a esses motivos, o que eles representam e como eles variam.

Além dos “*Casse-tête*⁵⁰ *caribe*”, a maioria dos grupos guianeses expressa qualidades artísticas em outros artefatos, a exemplo de cestaria. Esses artefatos são decorados com padrões às vezes idênticos ou diferentes, mas, em sua maioria, eles podem estar relacionados a temas mitológicos, embora sejam mais frequentemente nomeados pela forma que eles evocam e não de acordo com o mito ou o episódio mítico em que eles são inspirados. (KARADIMAS, 2015).

Os padrões encontrados nos artefatos de Doglas Sateré têm na sua composição a combinação das letras do Poratig, que, segundo o artesão, faz parte da história de seu povo. Assim como os padrões dos indígenas que vivem na Guiana, os Wayana utilizam padronagens em seus artefatos baseadas nas experiências visuais que eles tiveram ao longo dos anos.

O interessante é que existem algumas coincidências entre os Sateré-Mawé e os povos da Guiana, talvez a ligação com os tupinambás, descrita por Alba Figueroa (1997). “On retrouve le même motif chez les Sateré-Mawé, non pas à la naissance mais à la puberté, avec le gant du rituel de /waumat/ tocandeira revêtu de la peau d'un gavião real (probablement un *Harpia harpyja*, harpie féroce ou *Morphnus guianensis*, aigle de Guyane)”. (FIGUEROA, 1997, p.79).

A autora descreve *harpyja* como águia da Guiana. Esse gavião real foi anteriormente descrito pelo artesão Doglas Sateré, quando contou do seu significado nos ícones que ele grava com o pirógrafo em seus artefatos artesanais.

Os padrões empregados pelos Wayana, povos tradicionais da Guiana, configuram um ou vários seres ao mesmo tempo em espaços e domínios diferenciados, fazendo um tipo de recapitulação cosmológica. “Os padrões, miriken,⁵¹ fazem referência às pinturas corporais de

⁵⁰ *Casse-tête* – Tacape, termo em francês para esse tipo de bastão indígena. (Fonte: a autora, 2019)

⁵¹ Este mesmo termo designa os tecidos industriais, estampados e as letras do alfabeto, as palavras escritas ou impressas, constituindo a “pintura corporal” dos livros (VELTHEM, 1998, 2003, apud VELTHEM, 2009).

dois sobrenaturais paradigmáticos: Tuluperê, “serpente/larva de borboleta, e Maruanãimë,⁵² ‘serpente/raia’”. (VELTHEM, 2009.p. 227).

Karadimas faz a análise dos temas mitológicos que alguns dos artefatos guianeses evocam, eles podem ser de acordo com o mito ou o episódio mítico, em que eles são inspirados. Esses padrões também adornam os corpos e os rostos, e são encontrados em algumas máscaras que podem ser vistas, como as pinturas corporais dos espíritos (KARADIMAS, 2015).

Veja a figura 124 e 125:

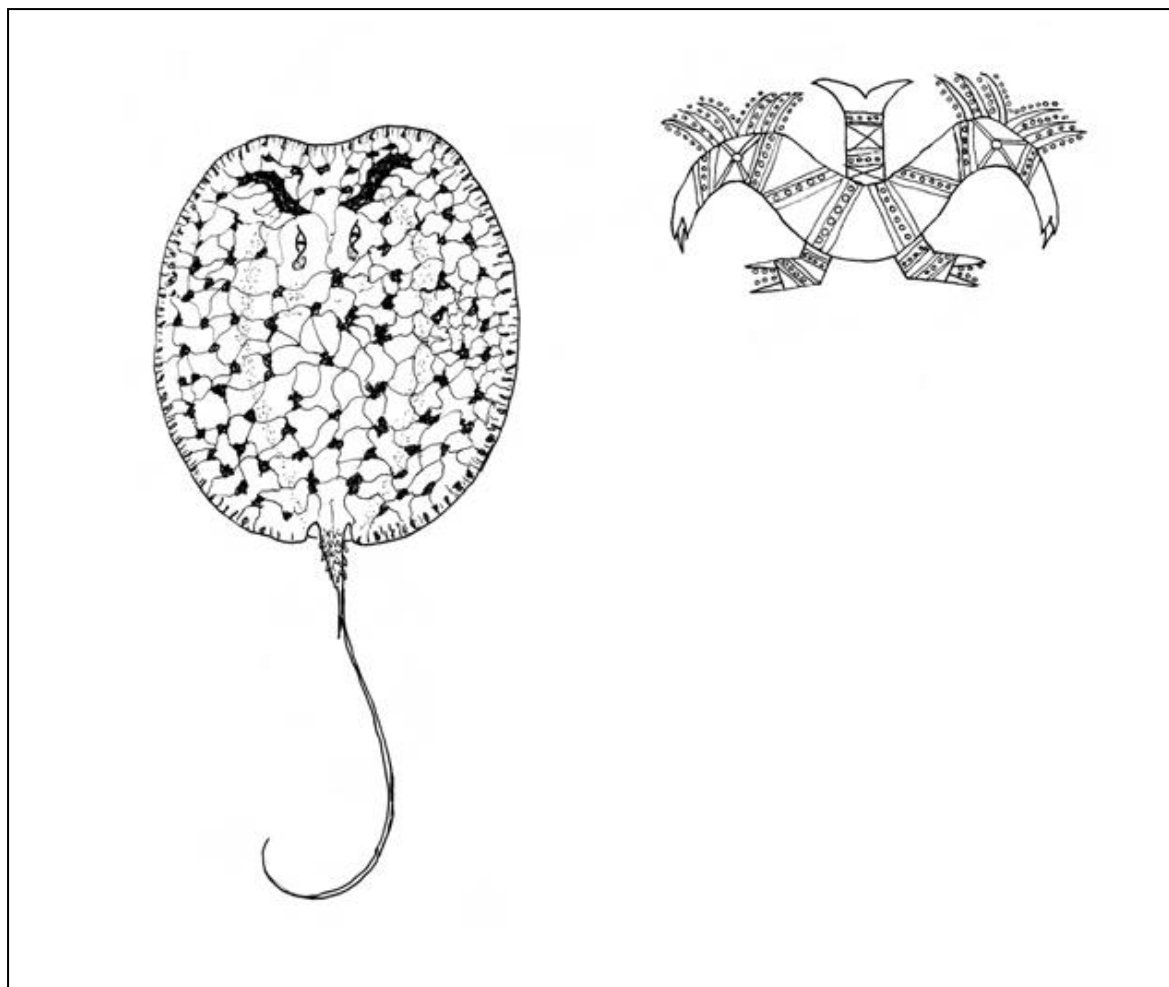
⁵² Sobrenatural aquático cujo correspondente zoológico é a raia de água doce, muito utilizado nas pinturas corporais Wayana (VELTHEM, 2003).

Figura 124 - Raiedisque (*Paratrygon* sp.), référent probable des *maluwana* “ciel-de-case” des Wayana (desenho de D. Karadimas de K. Sutton, Amazonia, Brasil, 2000)



Fonte: Karadimas, 2015.

Figura 125 : Arraia de Disco, ou "arraia-sobrancelha", Amazônia brasileira. O flagelo ainda presente em espécimes jovens desaparece com maior frequência na idade adulta (desenho D. Karadimas, 2015. Tradução nossa).



Fonte: Karadimas, 2015.

De acordo com a descrição feita a Renzo Duin, a espécie em questão pareceria um ser sobrenatural, uma hipótese que Van Velthem e Severi retomam. Essa descrição, no entanto, é precisa o suficiente para que possamos reconhecer uma arraia amazônica de uma família diferente da dos Potamotrygonidae, a saber, a arraia-disco (*Paratrygon aiereba*, Discus-Ray em inglês ou Raya-disco em espanhol). Como o próprio nome sugere, essa espécie tem uma forma perfeitamente discoidal e possui uma cauda muito curta que parece quase incluída na circunferência do seu corpo. Em comparação às arraias comuns (*Potamotrygon* sp.), a arraia-disco é propriamente monstruosa ou fantástica, pois pode atingir um diâmetro de 130 cm e pesar até 60 kg, e as bordas externas de seu corpo terminam em uma pele mais fina, de acordo com o informante de Duin. Essa última característica anatômica está graficamente marcada nas *maluwana* das *Wayana*. Sua denominação comum é um bom indicador da forma de disco e do *ciel-de-case* dos *Wayana* que, para os exemplares maiores, possuem um diâmetro quase equivalente e um peso igualmente proporcional. De atividade essencialmente noturna, a arraia-disco pode ser encontrada no Rio Negro, no Orinoco e um pouco em todos os lugares nos afluentes da Amazônia, onde ela gosta de ficar em grandes profundidades e não nos bancos de areia como as outras arraias. Daí provém a sua denominação pelos *Wayana* em *ipó*, termo que designa os

seres e os espíritos que povoam as profundezas das águas (cf. infra). O *maluwana* refere-se, portanto, a uma espécie que é certamente rara, no entanto, bastante real (KARADIMAS, 2015, p 41. **Tradução nossa**).

O autor descreve um tipo de arraia maior e gigantesca, uma espécie rara, mas que existe no fundo das águas dos rios Negro, Orinoco e afluentes da Amazônia. Ele contextualiza a importância do animal e a relação mitológica da etnia. Os artefatos Wayana ecoam as relações desses indígenas com o seu mundo.

Karadimas contextualiza que a máscara, o artefato produzido pelos Wayana, além de incorporar um caráter mitológico, é uma representação de uma constelação subindo ao zênite no abóbada celestial.

En d'autres termes, le maluwana-raie occupe, chez les Wayana de Guyane, la même place que la constellation figurée sur le masque de la raie chez les Miraña du Nord-Ouest amazonien (Orion): il s'agit d'une variante combinatoire mythologique qui trouve à s'exprimer de façon distincte sur des artefacts faisant référence à la même réalité astronomique, par l'intermédiaire d'un même animal subaquatique. La forme anthropomorphe du masque est non pas une condensation arbitraire entre la forme du visage humain et celui d'une raie, mais plutôt une retranscription imagée et mythologique des étoiles d'une constellation, traitées de façon à les faire apparaître comme des taches ou des ocelles qui se trouvent sur le dos d'une raie, lesquels, associés à sa face ventrale et à ses narines, lui donnent un « visage » anthropomorphe (la raie étant un personnage mythologique). Il s'agit d'une coprésence traitée iconographiquement par le biais de l'anthropomorphisme et l'ensemble renvoie à des éléments réels de l'environnement, c'est-à-dire qu'il faut les envisager comme des indices et non comme les termes d'une relation (hypothèse défendue par Severi). (KARADIMAS, 2003, p. 42).

Karadimas (2003) aqui afirma que o todo se refere a elementos reais do ambiente, por isso ele os considera como índices, e não como termos de um relacionamento, como defende por Severi (2011). Pensamos que é difícil separar a relação entre o que é dado a ver e as formas imputadas pelo nosso pensamento. Para um observador desavisado, a relação poderá, ainda assim, existir.

Mas, tudo começou quando um arqueólogo e etnógrafo publicou sua pesquisa sobre alguns artefatos das sociedades indígenas. Em *Du disque de toit de case à la raie-disque*, Karadimas (2015) fala sobre a análise dos padrões amazônicos feitas por Stolpe (1927) e Severi (2007, 2011). Veja o que Karadimas revela:

Em 1927, o arqueólogo e etnógrafo sueco Hjalmar Stolpe publica uma pesquisa sobre o ornamento das sociedades tradicionais, cuja contribuição sul-americana é constituída pelos motivos gravados presentes nos bastões das Guianas e pertencentes principalmente a grupos de linguagem do Caribe. A análise que ele propõe enfoca uma comparação das formas encontradas nelas, sem conectá-las, no entanto, às mitologias locais ou à cosmogonia. Embora comparativo, seu estudo se concentra na

variação ou continuidade de formas, e não na análise de conteúdo. O estudo de Stolpe foi assumido por Carlo Severi (2007) na apresentação de seu princípio da quimera, bem como por outros etnólogos interessados na questão das artes no meio Ameríndio, porém, mais uma vez, sua atenção não enfoca o que os motivos aparentemente abstratos são ou não são capazes de revelar. Em um exame mais recente das motivos Amazônicos das Guianas, por exemplo, Severi (2011) discute sobre a análise dos padrões nos bastões, enquanto material importante para o estudo da iconografia amazônica. (KARADIMAS, 2015, p. 39, tradução nossa).

Os padrões gravados os bastões apresentados no livro de Hjalmar Stolpe é dedicado ao *design* das sociedades tradicionais indígenas. São desenhos de objetos de madeira raros e excepcionalmente finos feitos por tribos indígenas do Brasil e das Guianas no século XIX, e foram catalogados entre quase trinta coleções etnográficas em nove países europeus. Quase todos os objetos são bastões de guerra, mas há também alguns outros itens: bastões para bater o tempo em danças, esfregando tábuas para fazer rapé, flautas e chocalhos. Os desenhos incluem figuras humanas e animais e motivos abstratos. As ilustrações são reproduzidas a partir do volume ilustrado, intitulado América do Sul. Atlas, que acompanhou o ensaio *Studies in American Ornamentation. A Contribution to the Biology of Ornament*, contido no volume *Collected Essays in Ornamental Art de Hjalmar Stolpe*, impresso em Estocolmo, em 1927. Stolpe (1841-1905), diretor do Departamento Etnográfico do Museu Nacional de História Natural de Estocolmo, tinha publicado originalmente esse ensaio, em Estocolmo, em 1896, como *Studier i Amerikansk Ornamentik. Ett Bidrag till Ornamentens Biologi*. (STOLPE, 1974).

Karadimas (2015) analisa os bastões de *Kali'na*, outro grupo tradicional de língua caribenha da costa da Guiana, sem muita certeza etnográfica acerca da origem desses bastões. Ele esclarece que os “*Casse-tête*”, ou tacape como são chamados na França, são adornados em sua faces de formas diferentes com padrões aparentemente abstratos, esculpidos em madeira escura e dura, em seguida, coberto com caulim.⁵³

O autor faz a descrição:

Nós atribuímos esses tacapes aos Kali'na, outro grupo de língua caribenha da costa da Guiana, sem nenhuma certeza etnográfica, pois, sem mais precisão, como originários dos guianenses. Eles pertencem provavelmente a diferentes grupos dessa família linguística⁵⁴. Quadrangulares e alargados, esses tacapes são adornados, em seus diferentes lados, com padrões aparentemente abstratos, gravados em madeira escura e dura, e depois cobertos com caulim, uma argila branca usada como pigmento que os destaca em contraste. Examinando alguns desses desenhos mais de

⁵³ Barro branco usado em pigmento que os faz sobressair em contraste (KARADIMAS, 2015).

⁵⁴ Segundo André Delpuech, atual curador do Departamento das Américas do Musée du quai Branly, os chamados grupos "caribenhos" das pequenas e grandes Antilhas, que também podem incluir falantes de línguas arawak (comunicação pessoal; cf. também Delpuech & Roux 2013) (KARADIMAS, 2015).

perto, podemos identificar linhas que se parecem com arraiais. Assim, em ambos os lados da Figura nº 6 de Stolpe (Figura 4a), as arraiais são representadas no topo por uma forma de losango com dois pontos brancos próximos que representam olhos, seguidos por uma longa cauda que se enrola sobre si mesma. Os outros padrões, escalonados, enquadram essa primeira forma para preencher o espaço restante. Na parte inferior do tacape, abaixo do punho, no nível do que poderia constituir uma empunhadura, a forma de arraia é repetida, mas de maneira estilizada, ou seja, o artesão caribenho desenhou um triângulo apoiado em um quadrilátero - ou, do outro lado, um semicírculo - no lugar do losango para evocar um lado de uma arraia com uma cauda que se enrola em forma de ponto de interrogação. Essa forma estilizada de arraia é encontrada em outro tacape do mesmo conjunto (nº 7 de Stolpe: ao lado da Figura 4b), onde ela se torna um triângulo seguido de uma linha reta e de uma curva (KARADIMAS, 2015, p. 44. Tradução nossa).

Figura 126 – Desenhos de Tacapes Kali'na (?) com padrões de arraiais (STOLPE, 1927. Apud KARADIMAS, 2015)



Fonte: Djalmar Stolpe, 1927, Apud Karadimas, 2015

Descrição dos lados a e b - Os lados largos. Na parte superior há uma criatura invertida, semelhante a uma serpente, com uma cabeça triangular larga e uma cauda enrolada em espiral. Uma figura similar, mas menor, aparece em cada lado da extremidade inferior do

bastão. c - Superfície do terminal da extremidade superior. Comprimento 38,5 cm. Está localizado no Oxford. University Museum. Coleção Pitt Rivers (KARADIMAS, 2015).

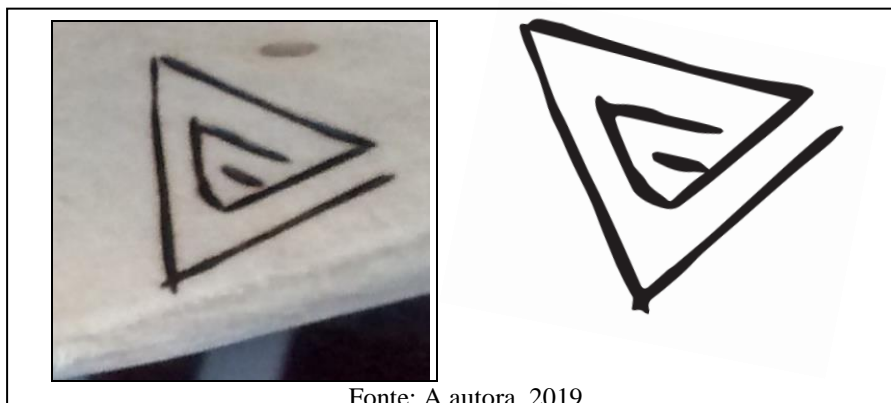
Observando mais de perto esse bastão do tipo bloco, vemos dois símbolos muito presentes nas peças do artesão Doglas Sateré, os símbolos que ele afirma ser as duas primeiras letras do Poratig, como mostram as figuras 127, 128.

Figuras 127 – Fotos dos desenhos dos Bastões do tipo bloco dos povos tradicionais da Guiana, retiradas do livro Hjalmar Stolpe (1974)



Fonte: A autora, 2019.

Figura 128 – Detalhe do símbolo na foto artefato “colher de pau” + vetorização da primeira letra do Poratig descrita por Doglas



Fonte: A autora, 2019.

A mesma forma presente nos artefatos do artesão Sateré-Mawé também é encontrada em outros artefatos dos povos indígenas guianeses, em bastões de guerra pertencentes às coleções de museus da Europa.

Além dos traços finos e dos triângulos, pode-se observar traçados com as linhas finas e cruzadas, os losangos dispostos com os círculos em cachos. Os tipos de grafismos do Poratig Sateré e dos bastões indígenas dos povos tradicionais da Guiana são os mesmos, conforme mostra a figura 129:

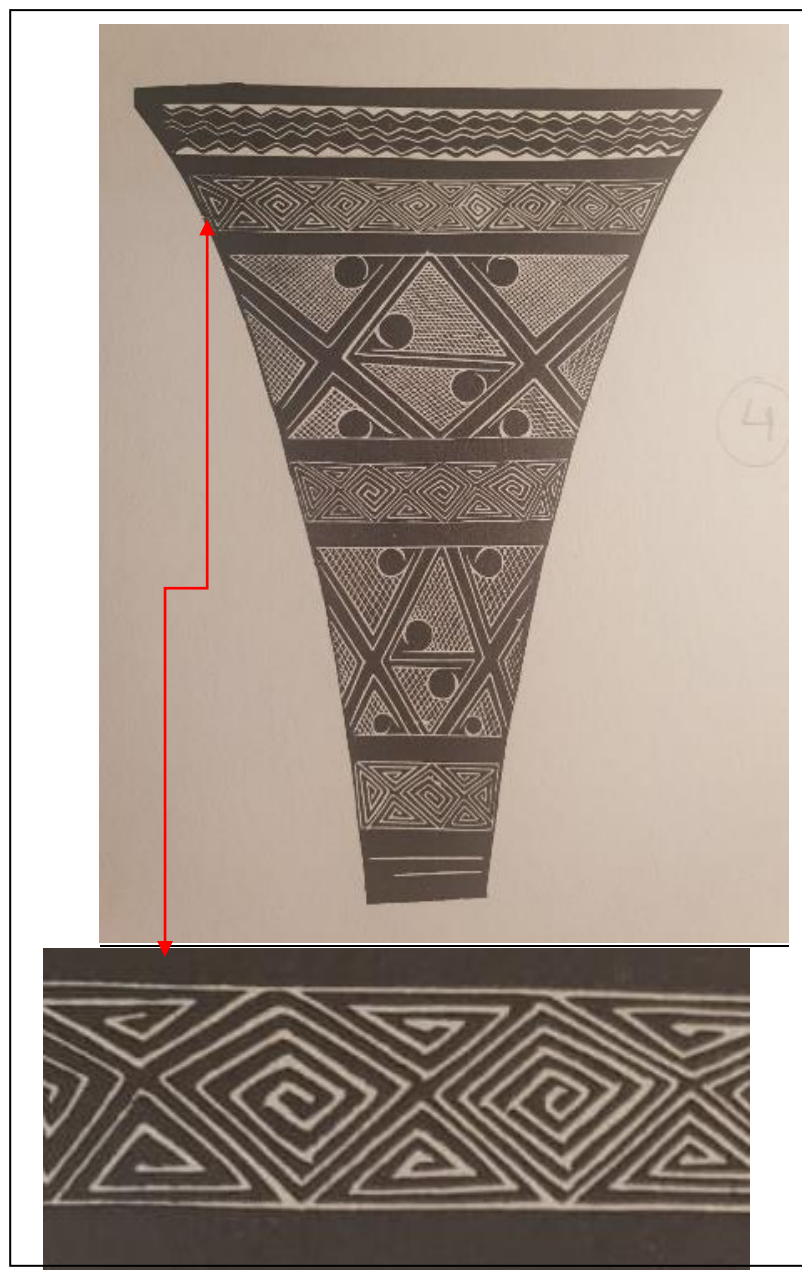
Figura 129– Fotos dos desenhos do Bastão da Guiana, retiradas do livro Hjalmar Stolpe (1974)



Outro bastão indígena que mostra o mesmo desenho do triângulo utilizado pelo artesão Douglas Sateré em seus artefatos artesanais em Parintins, Ilha Tupinambarana. Esse artefato consta no livro de Stolpe (1927) que pertence ao acervo do *British Museum*.

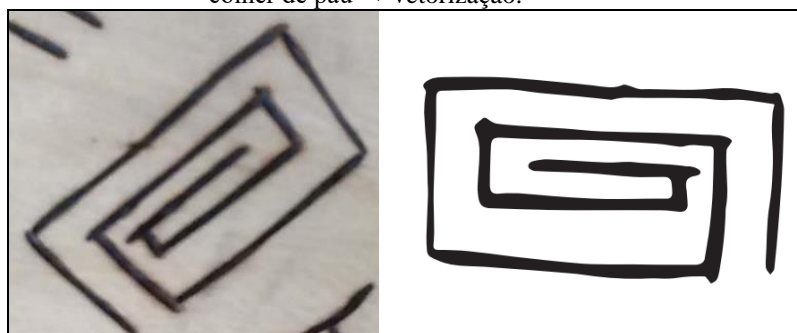
Em Munich, no Ethnographisches Museum, conforme aponta Stolpe (1927), em *Collected Essays in Ornamental Art*, está um “war club”, bastão de guerra, provavelmente dos povos indígenas da Guiana. Além do mesmo tipo de grafismos, losango, em forma de diamante e cachos, ele tem dois dos símbolos muito utilizados por Douglas Sateré nos seus artefatos artesanais, conforme mostra figuras 130 e 131.

Figura 130– Fotos dos desenhos do “war club”, retiradas do livro Hjalmar Stolpe (1974)



Fonte: A autora, 2019.

Figura 131 –Detalhe do símbolo segunda letra do Poratig, descrita pelo artesão Doglas na foto artefato “colher de pau” + vetorização.



Fonte: A autora, 2019.

Pode-se observar muitos desenhos e símbolos em comum entre os utilizados por Douglas, como sendo do Poratig (bastão sagrado da etnia) e os bastões de guerra indígenas dos povos tradicionais da Guiana.

O que chamou a nossa atenção e curiosidade no início do trabalho foi o *design* agregado nas peças de Douglas Sateré. Depois de muitas perguntas feitas ao artesão, ele revelou de onde ele retirava as ideias e os símbolos. “São do Poratig” afirmou o artesão. Então, após buscar informações sobre o Poratig, uma indígena Sateré-Mawé disse à professora Rosemara Staub que a sua mãe tinha visto o Poratig em um museu em Londres.

A busca foi longa, e o percurso interessante para os resultados. Foi fantástico encontrar o museu que guardava o *war club*, praticamente idêntico ao Poratig Sateré- Mawé, conforme mostra a figura 132.

Figuras 132– Foto do bastão “war club” encontrado no museu ao lado da foto do Poratig da Aldeia Castanhal.



Fonte: Foto da esquerda –British Museum; Foto da direita -Nusoken.

Se compararmos as Figuras 129, percebe-se que o artefato da esquerda que encontramos, pertencente ao acervo do British Museum, tem a mesma madeira escura do Poratig da aldeia castanhal segurado pela Tuxaua Elza Miquiles.

Os desenhos do centro destacados e interligados também parecem ter a mesma forma, direção e movimento nos dois bastões, tanto no Poratig Sateré (Figura da direita), como no bastão indígena da Guiana, pertencente ao acervo do museu britânico (Figura da esquerda).

Ele tem também as mesmas características na decoração descrita por Bray (2001) dos bastões de guerra, *War Clubs*, das primeiras coleções europeias, como losangos parecendo diamantes e ondulações ou círculos “diamantes e cachos”, além de finas incisões gravadas na madeira escura. Vale destacar que esse tipo de decoração não é encontrado em nenhum outro lugar da Amazônia.

Além dos desenhos, vale destacar aqui que, o formato dos bastões dos povos tradicionais da Guiana, encontrados em Londres é o mesmo do Pratih Sateré-Mawé da aldeia Castanhal, principalmente na parte inferior, conforme a figura 133.

Figuras 133 – Foto dos dois bastões “war club” British Museum ao lado da foto do Poratig da Aldeia Castanhal.



Fonte: Foto da esquerda –A autora, 2019; Foto da direita -Nusoken.

Bray aponta que a Guiana é uma sub-região que nunca foi isolada do resto da Amazônia. As pessoas e as rotas comerciais circulavam na costa, entre o continente e as Antilhas, e ao longo dos rios que ligam o interior à costa atlântica. E, além das cabeceiras desses rios, as rotas comerciais conectaram o Amazonas e o Orinoco. Portanto, os indígenas circularam para cima e para baixo, podendo ter permitido fusões grupais, características dos Sateré-Mawé e Tupinambás.

Por outro lado, Figueroa (1997) destaca que os Tupinambás teriam dominado até 1639 os territórios que se estendiam até 900 lugares, muitos espalhados ao longo da Amazônia. Alguns deles voltaram do Madeira, desceram novamente e se estabeleceram na região das Ilhas Tupinambarana. Bray (2001) aponta que o bastão da Figura da esquerda, encontrado no museu britânico de Londres e praticamente idêntica ao Poratig Sateré-Mawé, é uma peça provavelmente do século XVII.

Coincidentemente, essa é a mesma época em que os Tupinambás desceram para se estabelecer nas ilhas Tupinambarana, onde hoje vivem os Sateré-Mawé.

O bastão da direita, o Poratig, segurado pela Tuxaua da Aldeia Castanhal, onde nasceu Douglas Sateré, tem as mesmas características do bastão da esquerda do British Museum. Pode-se supor que o Poratig da Aldeia Castanhal pela tamanha semelhança pode ser da mesma época que o conjunto de bastões do acervo europeu.

Toda a catalogação dos bastões realizada por Hjalmar Stolpe (1927), na qual encontram-se suas localizações, em museus de nove países da Europa, seus respectivos tamanhos e numerações, para encontrá-los nos acervos, estão no anexo B deste trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese centrou-se na análise dos processos simbólicos culturais nos artefatos Sateré-Mawé, mais especificamente nos artefatos de Doglas Sateré, um artesão que saiu de sua aldeia da terra indígena Andirá-Marau, no município de Parintins – Amazonas/Brasil, em busca de conhecimento na cidade.

Através de uma análise descritiva dos grafismos dos artefatos artesanais, movida pela curiosidade em conhecer a cultura Sateré-Mawé, compreender os símbolos e a relação na produção e na comercialização desses artefatos, foi possível entender a cultura desse povo tradicional. Conhecemos sua mitologia, seus aspectos sociais e identitários, além de suas lutas, decepções, conquistas, esperança de valorização e melhores condições de vida. Tudo isso, alinhado a valores e a princípios de respeito ao próximo e à natureza, os quais fazem parte da história Povo Sateré-Mawé.

Durante o percurso em busca da descoberta dos significados e dos sentidos dos símbolos inseridos nos artefatos, foram obtidas afirmações do artesão Sateré-Mawé na direção de que esses símbolos advinham do Poratig, o bastão sagrado dos Sateré-Mawé.

Nas literaturas concernentes à classificação de bastões indígenas, chamados na Inglaterra de *War Clubs*, bastões de guerra, termo utilizado na Europa, localizamos as classificações sobre a forma e a função dos bastões da Amazônia e da Guiana, que foram alvo de pesquisadores e etnólogos durante muitos anos.

Através do acesso a essas obras encontradas na biblioteca do British Museum, entendemos que o Poratig Sateré-Mawé pode ser classificado, com relação à sua função, como sendo do tipo “Simbólico”, em razão dos símbolos que carrega (TAYLOR, 2001), ou do tipo “Cerimonial”, por ser guardado pelo tuxaua da aldeia, uma autoridade (DIAGRAM GROUP, 2007).

As literaturas encontradas nos possibilitaram também concluir que existe uma aproximação entre a forma e os desenhos do Poratig dos Sateré-Mawé e os bastões da Guiana pertencentes as coleções europeias do século XVII. Pode-se supor que o Poratig da Aldeia Castanhal, pela tamanha semelhança, seja da mesma época que o conjunto de bastões do acervo europeu.

Esses achados foram possíveis a partir da busca pelos significados nos artefatos Sateré-Mawé, especialmente os do artesão José Doglas de Oliveira, os quais carregam uma quantidade significativa de carga simbólica e histórica.

Percebemos que o artesão Sateré-Mawé cristaliza em seus artefatos artesanais a cultura de seu povo, criando novos padrões com ícones, com símbolos e gravando-os com o pirógrafo em canoas, em máscaras, em figuras antropomorfas, entre outros objetos de madeira. Identificamos inovações em sua produção, como a utilização de máquina serra fita, que corta mais rapidamente os blocos de madeira molongó, antes serrados manualmente, e a novidade das vendas de seus artefatos através da internet.

Apesar das inovações, o artesão mantém a utilização de corantes naturais para colorir as peças, fazendo um *mix* das matérias primas encontradas na natureza, de maquinário e ferramentas disponíveis na cidade de Parintins. A produção aumenta de acordo com a demanda turística da cidade e as encomendas de clientes de Manaus, e, para atender e terminar as peças no prazo, o artesão possui ajudantes, que aprendem com ele o ofício, e a maioria deles vêm das aldeias para continuar os estudos na cidade.

José Douglas de Oliveira volta-se ao mercado e observa atentamente as necessidades de seu público-alvo, criando alternativas para vender mais. Além da madeira leve que ele escolhe para as peças, o que é um facilitador para os turistas levarem os artefatos artesanais na bagagem, ele cria padronagens diferenciadas, através de repetições de formas que caracterizam um padrão, um *design* de superfície (RUBIN, 2010). Isso agrega mais valor às peças e chama a atenção do público consumidor.

Esses padrões são criados pelo artesão com as “letras do Poratig verdadeiro”⁵⁵. José Douglas de Oliveira nos revelou também os significados dessas letras que nos proporcionou maior aprendizado sobre a história, a cultura e as relações dos Sateré-Mawé com o mundo. Deparamo-nos com padronagens repletas de símbolos simetricamente dispostos, com harmonia e conformidade visual. Percebemos que essas qualidades valorizam os artefatos artesanais produzidos pelo artesão Sateré-Mawé, e, por essa razão, ele consegue ter um diferencial em seus produtos e vender mais.

Nas peças de Douglas Sateré existe a cultura, gravada por meio do pirógrafo que ele utiliza com habilidade, precisão e técnica na superfície de seus artefatos. Essa cultura impregnada em suas peças artesanais compõe-se dos símbolos dispostos de forma “salteadas” para não revelar os segredos do Povo Sateré-Mawé, como ele mesmo declara.

O artesão cria e planeja, em imagens mentais, a padronagem que será utilizada nos seus artefatos artesanais, engendrando como fazer, caracterizando o processo de *design* tal

⁵⁵ José Douglas de Oliveira informou que os padrões dispostos nas peças são compostos pelas letras do Poratig verdadeiro, o Poratig de pedra (ENTREVISTA, 2016).

qual descrito por Müller (1997). Ele coloca as letras inteiras ou partes delas, detalhes, repetidos e encaixados, formando padrões de superfície nas peças.

Independentemente da etnia, todo ser humano que faz algum artefato ou produto, artesanal ou não, é capaz de incluir o *design* no processo produtivo, isso é possível.

Nos artefatos do artesão Sateré-Mawé, estão presentes composições harmoniosas, formas simetricamente repetidas, planejadas para agradar o público-alvo e vender mais. Ele projeta com a intenção de fazer várias cópias da mesma peça e as faz porque sabe que vende. O artesão pensa no lucro, pensa no mercado, ao mesmo tempo que se orgulha da cultura que ele divulga quando a coloca nas peças.

O artesão José Douglas de Oliveira produz com criatividade algo novo. Sua criatividade o ajuda a criar peças diferentes utilizando os símbolos culturais, pois, conforme contextualiza MacCannell (1986), na "etnia reconstruída", a forma étnica permanece mantida e preservada para o entretenimento de um grupo etnicamente diferente.

Os símbolos usados nos artefatos artesanais que, de acordo com Douglas Sateré, são do Poratig, são gravados nas peças, para conquistar os turistas que as compram, levando para casa um pouco da cultura indígena materializada como lembrança do que experienciaram.

Concluimos que esses símbolos culturais estão sendo utilizados e sendo criados novos padrões a partir destes, para comercialização do artefato artesanal. Os símbolos representam a cosmogonia, o universo dos Sateré-Mawé, e contam um pouco de sua história, de suas relações com o ambiente em que vivem, quando são revelados os seus significados.

REFERÊNCIAS

- ANAZ, Silvio et al. **Noções do Imaginário: Perspectivas de Bachelard**, Durand, Maffesoli e Corbin. **Revista Nexi**, São Paulo, n.3, 2014. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/nexi/article/view/16760>> Acesso em: 30 de Set. 2017.
- ANDRADE, Francisco Alcicley Vasconcelos; LIMA, Vilma Terezinha de Araújo. “Artesão e o artesanato em madeira no município de Parintins – AM sob a ótica da sustentabilidade”. **Revista Contribuciones a las Ciencias Sociales**, julho-setembro 2016. Disponível em: <<http://www.eumed.net/rev/cccss/2016/03/madeira.html>>. Acesso em: 02.set.2019.
- ARAÚJO, Alberto Filipe; TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. **Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário**. Letras de Hoje, Porto Alegre, outubro-dezembro 2009. Disponível em: <revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/.../4746>. Acesso em 30.set.2017.
- ARP, Donald Jr. The Aputu: An Examination and Analysis of a War Club-Form Distinctive to the Guianas. **University of Nebraska Lincoln**. 2011. Disponível em: <<http://digitalcommons.unl.edu/anthrotheses/13>>. Acesso em: 05.abr.2017
- BABBIE, E. **Métodos de Pesquisa de Survey**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. (Tradução de M^a Ermantina Galvão). São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.
- BATISTA, M. P. O movimento indígena Sateré-Mawé do Rio Andirá. Manaus: Editora: Mimeo, 2001.
- BATISTA, Djalma. **O complexo da Amazônia: análise do processo de desenvolvimento**. Manaus: Editora Valer, 2007.
- BAUDRILLARD, J. Para uma crítica da economia política do signo. Lisboa: Editora Edições 70, 1995.
- BENCHIMOL, Samuel. **Estrutura geo-social e econômica da Amazônia**. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1966.
- BERNAL, Roberto Jaramillo. **Índios urbanos: processo de reconfiguração das identidades étnicas indígenas em Manaus**. Manaus: EdUA. 2009.
- BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano das idéias. In: RUBIM, ALBINO E BARBALHO, Alexandre (orgs). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Editora EDUFBA, 2007.
- BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, v. 15, n. 2, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 02.abr.2017

BOTELHO, João Bosco; WEIGEL, Valéria Augusta C.M. Comunidade sateré-mawé Y'Apirehyt: ritual e saúde na periferia urbana de Manaus. **Histórias, Ciências, Saúde**, Rio de Janeiro, vol.18 n°. 3, jul-set 2011. Disponível em:
<<http://www.scielo.br/pdf/hesm/v18n3/07.pdf>> Acesso em: 28.jun.2015.

BRASIL, Ministério de Educação e Cultura do. Base Conceitual do Artesanato Brasileiro. **In: Programa do Artesanato Brasileiro (PAB)**. Brasília: MEC/Secretaria da Cultura, 2012.

BRASIL. Ministério de Educação e Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. **Dossiê Iphan 2 {Wajãpi}. Expressão gráfica e oralidade entre os Wajãpi do Amapá**. Rio de Janeiro. Imprinta, 2002. Disponível em:
<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_PinturaCorporalArteGraficaWajapi_m.pdf> Acesso em 03/07/2015.

BRAY, Warwick. One Blow the Brains. An Ethnographic History of the Guiana War Club. In: McEWAN, Colin; BARRETO, Cristiana; NEVES, Eduardo (eds). **Uknown Amazon**. Londres: The British Museum Press, 2001.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. **O Poder do Mito**. São Paulo: Editora Palas Athena, 1990

CAMPBELL, Joseph. **Isto és tu – Redimensionando a metáfora religiosa**. São Paulo: Landy, 2002.

CANCLINI, Néstor García. **A globalização imaginada**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As Culturas Populares no Capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

CARDOSO, Rafael. “Design, cultural material e fetichismo dos objetos”. In: LEITE, J.S. et al (ed.). **Arcos: design, cultura, material e visualidade**. Rio de Janeiro: Editora Contracapa, 1998.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2012.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2006

COELHO, Luiz Antônio L. **Design Método**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2006.

COUTO, Rita Maria de Souza; OLIVEIRA, Alfredo Jefferson. (org.). **Formas do design: por uma metodologia interdisciplinar**. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 1999.

CUNHA, Joyce Cleide Lopes da; NAJAR, Nubia Silva; LEVY, Denize Piccolotto Carvalho. **Central de artesanato Branco e Silva**: Contribuindo para fomentar o artesanato no Amazonas. 2013. Disponível em:
<<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1823-1.pdf>>. Acesso em: 28/06/2015.

CUNHA, Euclides da. A. Amazônia: terra sem história tradução de Ronald Sousa. **À Margem da História**. Oxford e Nova York: Editora Oxford University Press, 2006.

DIAGRAM GROUP. **The New Weapons of the World Encyclopedia**. New York: Editora St. Martin's Griffin, 2007.

DOLLFUS, Oliver. Territorios andinos: reto y memoria. Nouvelle édition [en ligne]. **Lima: Institut français d'études andines**, 1991. Disponível em: <http://books.openedition.org/ifea/1836>. Acesso em 20/10/2019

DONDIS, Donis A. **A sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1991.

DURAND, Gilbert. **Champs de l'imaginaire**. Textes réunis para Danièle Chauvin. Grenoble: Editora Ellug, 1996.

DURAND, Gilbert. **L'imaginatio symbolique**. Traduzido por Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Editora Edições 70, LDA, 1993.

EAGLETON, Terry. **A ideia de Cultura**. Traduzido por Sofia Rodrigues. Lisboa: Editora Temas e Debates, 2003.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

FAGGIANI, Kátia. **O poder do design: da ostentação à emoção**. Brasília: Editora Thesaurus, 2006.

FERNÁNDEZ, Américo. O Bispo Nicolás Gervasio Labrid. **Historia de la diócesis de Guayana**. 2012. Disponível em: <http://historiadeladiocesisdeguayana.blogspot.com/2012/03/obispo-nicolas-gervasio-labrid.html>. Acesso em: 31/01/2019

FERREIRA, Patrícia Castro; COUTO, Rita Maria de Souza. Sob o olhar do Design: a construção de um ponto de vista. **Estudos em Design, Design Articles**. 2012. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/19744/19744.PDF>. Acesso em 02 out. 2017.

FGV-CPDOC. Fundação Nacional do Índio – FUNAI. **FGV- CPDOC**. 2019. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/fundacao-nacional-do-indio-funai> >. Acesso em 16/07/2019.

FIGUEROA, Alba L. G. Guerriers de. l'écriture et commerçants du monde enchanté: histoire, identité et traitement du mal chez les Sateré-Mawé (Amazonie centrale, Brésil). Tese (Doutorado em Antropologia Social e Etnologia) – **Écoles de Hautes Études em Sciences Sociales**, Paris, 1997. Disponível em: <https://sites.google.com/a/nusoken.com/portal-dos-filhos-do-warana/livre-academia-do-wara/segunda-seccao-biblioteca-academica/biblioteca-1> > Acesso em: 04.11.2018.

FIGUEROA, Alba Lucy Giraldo. Guaraná, a máquina do tempo dos Sateré-Mawé. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Ciências Humanas**. abr.2016, vol.11, no.1. 1981-8122. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v11n1/1981-8122-bgoeldi-11-1-0055.pdf> > Acesso em: 08.fev.2016

FISCHER, Luly R. da C. Os recortes na terra dos “filhos do Guaraná” implicações jurídicas das sobreposições de unidades de conservação na terra indígena Andirá-Marau. In: **Seminário formação jurídica e povos indígenas: desafios para uma educação superior - 1º LACED**. Belém-Pará, 2007.

FREITAS, Alexander de. Água, ar, terra e fogo: arquétipos das configurações da imaginação poética na metafísica de Gaston Bachelard. In: **Revista Educação e Filosofia**. Uberlândia, v. 20, nº 39 – jan-jun. 2006. p. 39-70.

FREUD, Sigmund. O ego e o id. (1923). In O ego e o id, uma neurose demoníaca do século XVII e outros trabalhos. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, v.19. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969. p.292.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. — 8ª ed. — São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GARCES, Claudia Leonor López, et al. Objetos indígenas para o mercado: produção, intercâmbio, comércio e suas transformações. Experiências Ka’apor e Mebêngôkre-Kayapó. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Ciências Humanas**. 2015, vol.10, n.3, pp.659-680. ISSN 1981-8122. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/1981-81222015000300009>> Acesso em: 19.mar.2017

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Editora Vozes, 1989.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 1989. (o ano estava errado)

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1.ed. IS. reimpr. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1989.

GIDDENS, Anthony. **As Conseqüências da modernidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1989.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1999.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**, 2ª ed. Manaus: Editora Valer, 2010.

GRUPIONI, Luis Donisete Benzi. Museu, identidades e patrimônio cultural. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, v. S7, p. 21-32, 2008.

HAKIY, Tiago. Anhyã-Muasawyp: a primeira mulher do mundo. **Revista Materika**. São Paulo. 2013. Disponível em http://revistamaterika.com/es_materika_12/tiago_hakiy4.html. Acesso em 24.out.2017.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Da Diáspora. Identidades e Mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HARDMAN, Francisco Foot. **A vingança da Hileia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo Demográfico 2010**. Disponível em: <<https://ww2.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/00000009645608112012562210271925.pdf>>. Acesso em 28 out. 2017.

KARADIMAS, Dimitri. Casse-tête caribe, jeu d'images. Analyses iconographiques des motifs des massues *circum*-caribes, des ciel-de-cases wayana et des vanneries yekuana. In: **H'omme. Revue française d'antropologie**. 2015. Disponível em: <<http://https://journals.openedition.org/lhomme/23806>>. Acesso em 11 novembro 2018.

LA CONDAMINE, Charles Marie de. **Viagem pelo Amazonas 1735-1745**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Edusp, 1992

LACAN, Jacques. O estágio do espelho como formador das funções do eu (1949). **Escritos**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1998. 608 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Tradução de Antônio Marques Bessa. São Paulo: Editora Coletivo e Sabotagem, 1978.

LÉVI-STRAUSS, Claude _____. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1975.

LORENZ, Sônia da Silva. **Sateré-mawé os filhos do guaraná**. São Paulo: Editora Centro de Trabalho Indigenista. 1992.

LOPES, Simeia de Nazaré. **O comércio interno no Pará oitocentista: atos, sujeitos sociais e controle entre 1840-1855**. Dissertação (Mestrado em Planejamento do desenvolvimento, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos) de mestrado, Belém, 2002. Núcleo de Altos Estudos Amazônicos da Universidade Federal do Pará

MACHADO, Irene. Concepção sistêmica do mundo: vieses do círculo intelectual bakhtiniano e da escola semiótica da cultura. *Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso*, vol.8 no.2. São Paulo. jul-dez. 2013.

MACHADO, Irene. Cultura em Campo Semiótico. **Revista USP**. São Paulo, n.86, p. 157-166, junho-agosto 2010.

MACCANNELL, Dean. Tourisme et identité culturelle. In: *Communications*, 43, 1986. Le croisement des cultures. p. 169-186. **Persée**.; Lyon, France. Disponível em: <<http://doi.org/10.3406/comm.1986.1646>>. Acesso em: 12.set.2019.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, n.º 15, agosto 2001, quadrimestral, p. 74-87.

MÜLLER, William R. **The Definition of Design**. Traduzido do original por João de Souza Leite, 1997. Disponível em: https://www.academia.edu/15847251/William_Miller_A_defini%C3%A7%C3%A3o_de_design_The_definition_of_design> Acesso em: 10.nov.2018

MUNARI, Bruno. **Design e Comunicação visual**. São Paulo: Editora Edições 70, 2017. p.168.

PEREIRA, Nunes. **Ensaio de Etnologia Amazônica**. Manaus: Editora Imprensa Pública. 2.ed., 1942.

PEREIRA, Nunes. **Os índios maués**. Manaus: Editora Valer. 1.ed., 1954.

RIBEIRO, Berta G. **Arte indígena, linguagem visual**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989. 186p.

RIBEIRO, Berta G. **A arte do trançado dos índios do Brasil: um estudo taxonômico**. Belém: Editora Museu Paraense Emílio Goeldi, 1985. 185 p.

RIBEIRO, Berta G. **O índio na cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Revan. 2.ed. 1991

RICARDO, C. A, 2002. Notas sobre economia indígena e mercado no Brasil. **Instituto socioambiental**. Disponível em: <<https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/I6D00031.pdf>> Acesso em: 07.set.2009

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa social: métodos e técnicas**. São Paulo: Editora Atlas. 3.ed. 1999.

RODRIGUES FILHO, José. **A combinação de métodos múltiplos na pesquisa em administração**. (Trabalho não publicado), 2005.

RODRIGUES, Aryon Dall'Igna. **Línguas indígenas brasileiras**. Brasília, DF: Laboratório de Línguas Indígenas da UnB, 2013. 29p. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/lali/PDF/L%C3%ADnguas_indigenas_brasiliras_RODRIGUES,Aryon_Dall%C2%B4Igna.pdf>. Acesso em: 15 Fev. 2018

SANTAELLA, Lúcia. **Astúcias do Design**. *Flusser Studies* 21. 2016. 5-15p. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/21-print-edition.pdf>>. Acesso em 15 Fev.2018

SANTOS, B. S. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. São Paulo: Boitempo, 2007.

SANTOS, B. S. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. **Revista Crítica de Ciências**, 63. 2002, 01.out. 2012. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/rccs/1285>> Acesso em 19 abril 2019

SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada**. Petrópolis: Vozes, 1997.

SENNET, Richard. **O Artífice**. Editora Record Ltda: Rio de Janeiro, 2009.

SEVERI, Carlo. **L'espace chimérique**. *Gradhiva - Musée do Quai Branly, Paris*, 2011. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/gradhiva/2021>>. Acesso em: 1.jan. 2019.

SEVERI, Carlo. **The Chimera Principle: An anthropology of memory and imagination**. Traduzido por Janet Lloyd. Chicago: University of Chicago Press / Hau Books, 2015.

SEVERI, Carlo; LAGROU, Els (Orgs.) Quimeras em diálogo. **Grafismo e figuração na arte indígena**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2013.

SEVERI, Carlo. L'espace chimérique Perception et projection dans les actes de regard Chimeric Space. **Gradhiva - Musée do Quai Branly**, Paris, 2011. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/gradhiva/2021> ; DOI : 10.4000/ gradhiva.2021> Acesso em 19.abr.2019

SILVA, Maria de Lourdes Ferreira da; BARROSO, Milena Fernandes. Das margens da Floresta Amazônica à margem da sociedade: os casos dos Sateré-Mawé residentes em Parintins/AM. **RELEM – Revista Eletrônica Mutações**, Amazonas, v.4, n.7, julho-dezembro. 2013. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufam.edu.br/relem/article/view/543>> . Acesso em: 28.mai.2018.

SILVA, Sandra Helena da (Org.). **Amazonas Indígena Criativa: Incubadora de Economia criativa**. Manaus: Editora Plano, 2016.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Karl Philipp von. **Viagem pelo Brasil 1817-1820**. Belo Horizonte: Editora Itatiaias; São Paulo: Editora Edusp, 1981.

STOLPE, Hjalmar. **Amazon Indian Designs from Brazilian and Guianan Wood Carvings**. Ed. by Theodore Menten. New York, Dover Publications (« Dover Pictorial Archive Series »).1974

STOLPE, Hjalmar. **Collected Essays in Ornamental Art**. Foreword by Henry Balfour. Stockholm, Aftonbladets tryckeri. 2.vol. 1927

STONE, George Cameron. **A Glossary of the Construction, Decoration and Use of Arms and Armor**. New York: Editora Jack Brussel, 1961

TAYLOR, Colin F. **Native American Weapons**. Norman: University of Oklahoma Press. 2001.

TEIXEIRA, Peri. **Sateré-Mawé. Retrato de um povo indígena**. UFAM, FEPIA, SEAM, FJN, COIAB. Manaus, 2005.

TEIXEIRA, Ivaney Machado. **Cultura e Criatividade no artesanato indígena de Douglas Sateré**. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – UFAM. Manaus, 2018.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Tradução de Carmem Griscientalli. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.

TORRES, Iraildes Caldas. **As novas Amazônidas**. Manaus: Editora Valer, 2014.

TORRES, Iraildes Caldas. **Mulheres Sateré-Mawé**. Manaus: Editora EDUA, 2005.

UGGÉ, Henrique. **As bonitas histórias Sateré-Mawé**. Manaus: Secretaria do Estado do Amazonas, 1993.

VELTHEM, L. H. VAN. **O belo é a fera. A estética da produção e da predação entre os Wayana**. Lisboa: Museu nacional de etnologia-assírio & Alvim. 2003

VELTHEM, L. H. VAN. Mulheres de cera, argila e arumã: princípios criativos e fabricação material entre os wayana. **Mana**. 2009. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132009000100008>

Acesso em: 06.nov.2015

VERDUM, Ricardo. **Povos indígenas, meio ambiente e políticas públicas: uma visão a partir do orçamento indigenista federal**. Rio de Janeiro: Editora E-papers, 2017.

VIDAL, Lux Boelitz. **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. São Paulo: Editora EDUSP, 1992.

VIDAL, Lux Boelitz. **Os índios da Amazônia – um desafio recíproco**. In: Hébette, Jean (org.). O Cerco está se fechando. O impacto do grande capital na Amazônia. Petrópolis: Vozes, Rio de Janeiro: Fase, Belém: NAEA-UFPA. 1991.

VIDAL, Lux Boelitz; SILVA, Aracy Lopes da. **O sistema de objetos nas sociedades indígenas: arte e cultura material**. In: A temática indígena na escola. Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995. p. 369-402.

VILLAS-BOAS, André. Sobre análise gráfica, ou algumas estratégias didáticas para a difusão de um design crítico. **Escola superior de desenho industrial UERJ**. Rio de Janeiro, v.5, p.2-17, dez 2009. Disponível em: <<http://www.esdi.uerj.br/arcos/arcos-04-2/04-2.arcos-design-04-2-completo.pdf>>.

WEIGEL, Valéria A. C. M.;BECKER, Maria Alice D'Ávila. **Educação, meio ambiente e saúde na vida Sateré-Mawé: uma análise bioecológica**. Ver a Educação, Belém, v. 12, n. 2, p. 299-311, 2011.

YAMÃ, Yaguarê. **Kurumîguaré no coração da Amazônia**. São Paulo: Editora FTD, 2007.

SARMIENTO, Álvaro Zerda. **Propiedad intelectual sobre el conocimiento vernáculo**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2003. 190p.

ZIKMUND, William G. **Business research methods**. 5.ed. Fort Worth, TX: Dryden, 2000.

APÊNDICE A -TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

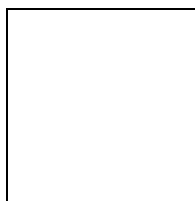
UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
 INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr (a) para participar da Pesquisa Processos Simbólicos na Produção dos Artefatos Sateré-Mawé sob a responsabilidade da pesquisadora Suzane Maria Barros Gomes, a qual pretende compreender como se organiza a produção dos artefatos artesanais Sateré-Mawé a partir dos aspectos simbólicos, materiais, sociais e econômicos. Sua participação é voluntária e se dará por meio de respostas a questionamentos feitos pelo pesquisador. Os possíveis riscos decorrentes de sua participação na pesquisa, se por ventura acontecerem, poderão anular o estudo. Se você aceitar participar, estará contribuindo para entender como se organiza a cultura dos sateré-Mawé. Se depois de consentir em sua participação o Sr (a) desistir de continuar participando, tem o direito e a liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, seja antes ou depois da coleta dos dados, independente do motivo e sem nenhum prejuízo a sua pessoa. O (a) Sr (a) não terá nenhuma despesa e também não receberá nenhuma remuneração. Os resultados da pesquisa serão analisados e publicados, mas sua identidade não será divulgada, sendo guardada em sigilo. Para qualquer outra informação, o (a) Sr (a) poderá entrar em contato com o pesquisador no endereço (inserir endereço profissional), pelo telefone (92) (inserir telefone convencional – fixo), ou poderá entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa – CEP/UFAM, na Rua Teresina, 495, Adrianópolis, Manaus-AM, telefone (92) 3305-5130. Consentimento Pós-
 Informação

Eu, _____, fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, sabendo que não vou ganhar nada e que posso sair quando quiser. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.

Assinatura do participante _____ Data: ___/___/___



Impressão do dedo polegar, caso não saiba assinar.

Assinatura do Pesquisador Responsável _____

APÊNCIDE B TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO E VEICULAÇÃO DA VOZ
PELA TRANSCRIÇÃO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO E VEICULAÇÃO DA VOZ PELA
TRANSCRIÇÃO

_____ doravante denominado
AUTORIZANTE, e Suzane Maria Barros Gomes, doravante denominado AUTORIZADO,
que ao final subscreve, através deste termo tem entre si justo e combinado o seguinte:

Pelo presente instrumento, O AUTORIZADO recebe do AUTORIZANTE a
autorização expressa para veicular e utilizar som da voz, através de transcrição ou não, de
todo ou em parte, nome e dados biográficos revelados em depoimento pessoal concedido e,
todo e qualquer material e documentos apresentados, para inseri-los em obra intelectual ou
para fins acadêmicos, especialmente para publicação em eventos, livro, e da Tese de
Doutorado do PPG/SCA da UFAM.

O AUTORIZADO poderá utilizar as entrevistas do AUTORIZANTE em eventuais
publicações, criação de outras obras intelectuais, inserção em obras coletivas ou criação de
obras derivadas.

O AUTORIZANTE permite o autorizado a utilizar todo ou em parte o material,
imagem e ou/voz da forma que melhor lhe aprouver, através de qualquer método ou
meio de exibição, utilização e distribuição da imagem e/ou voz, tanto em mídia impressa,
como também em mídia eletrônica, Internet independentemente do processo de transporte
de sinal e suporte material que venha a ser utilizado para tais fins, sem limitação de tempo ou
do número de utilizações/exibições, em território nacional, através de qualquer processo de
transporte de sinal ou suporte material existente conforme expresso na Lei 9.610/98
(Lei de Direitos Autorais).

O AUTORIZANTE, neste ato, declara expressamente que a seu nome e/ou voz não
possuem nenhuma proibição ou impedimento no sentido de sua publicação e divulgação.

A presente autorização é dada a título gratuito, nem tampouco será devida pelo
AUTORIZADO qualquer remuneração ao AUTORIZANTE pela utilização dos direitos
autorizados.

O presente instrumento particular de Autorização é celebrado em caráter definitivo,
irretratável e irrevogável, obrigando as partes por si e por seus sucessores a qualquer título, a
respeitarem integralmente os termos e condições estipuladas no presente instrumento.

Por esta ser a expressão da vontade do AUTORIZANTE do uso acima descrito sem
que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a imagem ou som de voz, ou a
qualquer outro, assinam a presente autorização.

Andirá, _____ de _____ de _____.

AUTORIZANTE

CPF/RG:

AUTORIZADO

Suzane Maria Barros Gomes - CPF/º 59470780400

APÊNDICE C – ROTEIRO DE ENTREVISTA 1

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA

ROTEIRO DE ENTREVISTA

Dados pessoais:

Nome:

Data de nascimento:

Profissão:

Estado civil:

Escolaridade:

Endereço:

PERGUNTAS PARA (ARTESÃOS ESPECIALISTAS)

- 01- Há quanto tempo você trabalha com artesanato? Explique como é a produção.
- 02- Com quem você aprendeu?
- 03- De onde vem esses símbolos (símbolos presentes no próprio artesanato)? São os mesmos desde há muito tempo? Há quanto tempo? Houve alguma mudança nos símbolos?
- 04- O que querem dizer?
- 05- Com que frequência você vai a cidade?
- 06- Quais as cidades que você vai com mais frequência? Por quê?
- 07- Onde você consegue a matéria-prima para fazer o produto?
- 07- Onde e a quem você vende?
- 08- Quem ajuda você a fazer? E a vender?
- 09- Você tem algum apoio financeiro? Qual?
- 10- Explique quais as suas maiores dificuldades no seu trabalho como artesão (ã)
- 11- Você trocaria de profissão? Por que?
- 12- Quais os objetos mais antigos da aldeia? Fale um pouco sobre eles

Ao final mostrar os símbolos de Doglas Sateré e perguntar o significado de cada um deles para comparar se os significados coincidem

PERGUNTAS PARA O 2º GRUPO (ARTESÃOS ajudantes)

01- Há quanto tempo você trabalha com artesanato?

02- É fácil de fazer? Você gosta de fazer? Por que?

03- De onde vem esses símbolos? São os mesmos desde há muito tempo? Há quanto tempo?

Houve alguma mudança nos símbolos?

04- O que querem dizer?

05- Com que frequência você vai a cidade?

06- Quais as cidades que você vai com mais frequência? Por quê?

08- Você ajuda a vender?

09- Você tem algum apoio financeiro? Fale um pouco sobre isso

10- Explique quais as suas maiores dificuldades no seu trabalho como artesão (ã)

11- Se aparecesse outro tipo de trabalho você largaria este? Por que?

12- Quais os objetos mais antigos da aldeia? Fale um pouco sobre eles

APÊNDICE D – ROTEIRO DE ENTREVISTA 2

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA

ROTEIRO DE ENTREVISTA

Dados pessoais:

Nome:

Data de nascimento:

Profissão:

Estado civil:

Escolaridade:

Endereço:

PERGUNTAS PARA (Tuxaua ou pessoa mais velha)

01- Há quanto tempo você vive aqui? Como acontecia antigamente a produção dos objetos artesanais?

02- De onde vem esses símbolos (símbolos presentes no próprio artesanato)? São os mesmos desde há muito tempo? Há quanto tempo? Houve alguma mudança nos símbolos?

03- O que querem dizer?

04- Com que frequência você vai a cidade?

05- Quais as cidades que você vai com mais frequência? Por quê?

06- Onde se consegue a matéria-prima para fazer o produto?

07- Onde e a quem é vendido?

08- Quem ajuda a fazer? E a vender?

09- Existe ou já existiu algum apoio financeiro para a produção artesanal? Qual?

10- Quais as suas maiores dificuldades dos artesãos?







11- Os jovens aqui pensam em sair para a cidade ou morar lá? Por que?





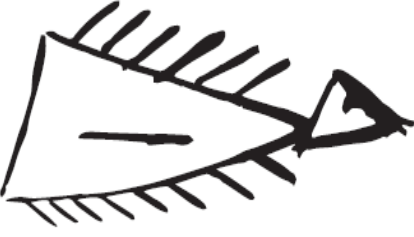
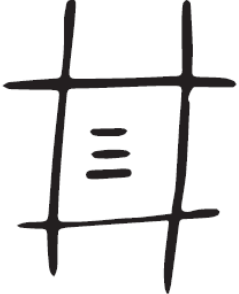
12- Quais os objetos mais antigos da aldeia? Fale um pouco sobre eles


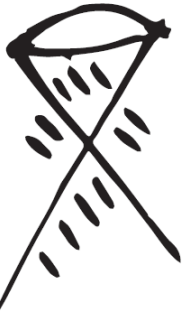

Ao final mostrar os símbolos de Doglas Sateré e perguntar o significado de cada um deles para comparar se os significados coincidem

APÊNDICE E – TCIS - TABELA COMPARATIVA DE ÍCONES E SÍMBOLOS

Tabela com Ícones e Símbolos do A1 – (Artesão 1) Questionamentos sobre o significado de cada símbolo para confrontar, comparar os significados, se coincidem ou não com os significados revelados pelo artesão (A1)

APÊNDICE F – TABELA DESCRITIVA DO ARTEFATO (TDA)




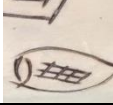

TABELA DESCRITIVA DO ARTEFATO (TDA)						
<p>Artefato: Colher de Pau Aldeia Castanhal</p> 	Elementos ou Estruturas Formais	1-Princípios Intencionais ou de Concepção	Possui unidade, harmonia, movimento, balanceamento			
		2-Dispositivos de Composição	Pode-se perceber as técnicas de simetria em alguns dos símbolos (reflexo especular, translação, dilatação e identidade). O design de superfície forma uma rica padronagem que pode ser adaptada para outros suportes e objetos.			
	Elementos ou Estruturas Estéticas	Componentes Materiais e Imateriais	Símbolo	Significado em termos materiais, sociais e econômicos	Natureza (Animal, Vegetal, Mitológica, etc)	
				Estrela guia,	Mitológica, do Poratig	
				borboleta	Animal, chegada do verão	
				Luva da tucandeira	Social – rito de passagem	
	Elementos Históricos, Socioeconômicos e Culturais	Histórico do Objeto O que representa em termos materiais, sociais e econômicos	É produzido por Doglas Sateré, tem função decorativa e/ ou pode ser usada como utensílio doméstico, produzido desde...		Obs.:	
	Obs.:	Papel social dos sujeitos na produção	O artesão especialista ensina aos parentes mais novos e ao filho o ofício, a esposa faz o alimento...		Obs.:	
		Matéria-prima	madeira ... retirada da aldeia castanhal, genipapo		Obs.:	
		Utensílios e Equipamentos utilizados	Faca, esmeril Faca, pirógrafo		Obs.:	
Produção, circulação, consumo e tempo de produção				Obs.:		

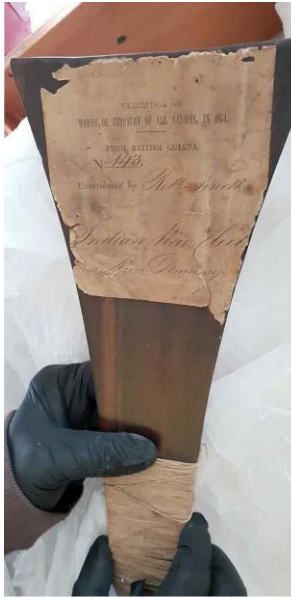
TABELA DESCRITIVA DO ARTEFATO (TDA)

Artefato: Peneiras Sateré- Mawé Aldeia Umirituba	Elementos ou Estruturas Formais	1-Princípios Intencionais ou de Concepção	Possui unidade, harmonia, movimento, contraste figura fundo, e muita síntese.		
		2-Dispositivos de Composição	O design de superfície encontrado nesta imagem possui simetria do tipo reflexo especular e translação. É formado pela repetição do módulo que quando repetido forma uma padronagem, um design na superfície do objeto. Utilização de cores fortes, vermelho e preto, que contrastam perfeitamente com a clareza da fibra natural. Percebe-se então a presença da ergonomia visual onde o código cromático foi usado de forma que dá visibilidade, conforto visual e maior legibilidade ao grafismo indígena. Em uma análise semiótica , percebe-se no padrão por contigüidade a repetição do signo que representa o detalhe da estrutura do tucunaré, uma mancha presente no rabo do peixe muito comum na região do Amazonas aqui representada de forma abstrata.		
	Elementos ou Estruturas Estéticas	Componentes Materiais e Imateriais	Símbolo	Significado em termos materiais, sociais e econômicos	Natureza (Animal, Vegetal, Mitológica, etc)
			peixe	Animal, rabo do peixe tucunaré	
Obs.:	Elementos Históricos, Socioeconômicos e Culturais	Histórico do Objeto O que representa em termos materiais, sociais e econômicos	É produzido por uma artesã, Andressa, tem função decorativa e também pode ser utilizada como utensílio doméstico. Produzida desde...		Obs.:
		Papel social dos sujeitos na produção	Mulheres e homens trabalham juntos na produção e passam o conhecimento para os filhos		Obs.:
		Matéria-prima	Retirada da aldeia Umirituba – madeira jenipapo, urucum		Obs.:
		Utensílios e Equipamentos utilizados	Faca, régua, agulha		Obs.:
		Produção, consumo e tempo de circulação, tempo de produção	--		Obs.:

TABELA DESCRITIVA DO ARTEFATO (TDA)					
Artefato: Esculturas antropomórficas	Elementos ou Estruturas Formais	1-Princípios Intencionais ou de Concepção	Possui unidade, harmonia, movimento, hierarquia de tamanho (mostrando que a cabeça é maior do que outros órgãos do corpo), o triângulo também tem destaque		
		2-Dispositivos de Composição			
	Elementos ou Estruturas Estéticas	Componentes Materiais e Imateriais	Símbolo	Significado em termos materiais, sociais e econômicos	Natureza (Animal, Vegetal, Mitológica, etc)
			triângulo △	sabedoria	Mitológica, do Poratig
Obs.:	Elementos Históricos, Socioeconômicos e Culturais	Histórico do Objeto O que representa em termos materiais, sociais e econômicos	É produzido por Doglas Sateré, tem função decorativa, produzido desde...		Obs.:
		Papel social dos sujeitos na produção	O artesão especialista ensina aos parentes mais novos e filho o ofício, a esposa faz o alimento...		Obs.:
		Matéria-prima	madeira ... retirada da aldeia castanhal, jenipapo, urucum		Obs.:
		Utensílios e Equipamentos utilizados	Faca, esmeril, pirógrafo		Obs.:
		Produção, circulação, consumo e tempo de produção			Obs.:

APÊNDICE G - Fotos Bastões British Museu













APÊNDICE H - Formulário museu britânico Bastão registro nº am.4913

PEÇA: Am.4913

Collection online

Club

Object type: club

Museum number: Am.4913

Description: Club made of wood.

Date: Early 17th century (As proposed by Warwick Bray in McEwan et al. 2001, 'Unknown Amazon', p. 257)

Findspot: Found/Acquired: South America (Americas, South America)

Materials: wood

Dimensions: Length: 130 centimetres

Curator's comments: Warwick Bray (in McEwan et al. 2001) suggests that this club may have originally come from the Tradescant collection, which consists of four clubs of this type preserved in the Ashmolean Museum, Oxford. Given that it was acquired from the Ashmolean and is strikingly similar to the other Tradescant clubs, it seems likely that this represents a fifth. If this is the case, this club may have already reached England by the 1620s.

Bibliography: McEwan et al 2001 pp. 256-257 bibliographic details

Location: Not on display

Exhibition history:

Exhibited: 2005-2007 1 Oct-7 Jan, London, Horniman Museum, Amazon to Caribbean: Early Peoples of the Rainforest

Acquisition name: Exchanged with: Ashmolean Museum, University of Oxford biography

Acquisition date: 1868

Department: Africa, Oceania & the Americas

Registration number: Am.4913

Additional IDs: Am1868C1.4913 (old CDMS no.)

APÊNDICE I - Lista de localização dos Bastões -Museum Clubs Numbers

MUSEUM	CLUB NUMBERS
Paris Musée Du Trocadero	2,13,20,26,29,41,110
Leiden, Rijks Ethnographisch Muse	3,32,33,48,51,54,55,61,67, 69,70,73,82,85,88
Stockholm, Nordiska Museet	4
Lund, Universitets Museum	5,60
Stockholm, Riksmuseum	6
Stengnäs, Elementärläroverks Museum	7
Lyon, Musée d'Histoire Naturelle	8
Lyon, Musée des Antiquités	14,15,91
Copenhagen, Etnografisk Museum	9,12,19,24,28,62,72,89
Paris, Musée d'Artillerie	10,101
Lille, Musée Ethnographique	11
Mannheim, Museum	16,105
Rome, Museo Etnografico	17,103,104
Zurich, Antiquarische Gesellschaft	23
Florence, Museo Nazionale d'Antropologia ed Etnologia	25
Munich, Ethnographisches Museum	27,35,45,58,83,102,106
Berlin, Museum für Volkerkunde	30,37,42,63,77,78,86,87, 109,111
Amsterdam, Natura artis Magistra	31,47,68,80,96
Vienna, Naturhistorisches Hofmuseum	36
Liverpool Museum	38
Glasgow, Hunterian Museum	40
Dresden, Ethnographisches Museum	49

MUSEUM


CLUB NUMBERS

Bristol Museum	50,64,66
Hanover, Provinzial Museum	52,57,74
Oxford, Pitt Rivers Museum	53,81,107
Geneva, University Museum (Geneva Museum)	59,92,99
Cambridge, Archaeological Museum	65,97
Bremen, Städtisches Museum für Natur, Völker und Handelskunde	76
Göttingen, Naturhistorisches Museum	84
Edinburgh, Science and Art Museum	94
Lausanne, Musée Cantonal	98

APÊNDICE J - TABELA PREENCHIDA DURANTE A PESQUISA DE CAMPO –
TABELA DESCRITIVA DO ARTEFATO- TDA

400 canoas
50 bonecos
figuras
centro pomoy
100 máscaras
3 a 4 mil peças
Aqui mesmo

Roteiro de entrevista 1


UFAM
UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA
ROTEIRO DE ENTREVISTA

Dados pessoais:
Nome: José Douglas de Oliveira
Data de nascimento: 22/05/1971
Profissão: Artesão
Estado civil: Estável (uniao estável)
Escolaridade: 3º ano
Endereço: Rua Sílvio Campos 1389 - Centro Pim (Aldécio Castanheira)

PERGUNTAS PARA O 1º GRUPO (ARTESÃOS ESPECIALISTAS)

01) Há quanto tempo você trabalha com artesanato? Explique como é a produção.
02) Com quem você aprendeu? 22 noites e dias
03) De onde vem esses símbolos (símbolos presentes no próprio artesanato)? São os mesmos desde há muito tempo? Há quanto tempo? Houve alguma mudança nos símbolos? Qual? a palavra pequen, mudr
04) O que querem dizer? pi moner os
05) Com que frequência você vai a cidade? este tri São Paulo, inteligentes in entre
06) Quais as cidades que você vai com mais frequência? Por quê? mudr
07) Onde você consegue a matéria-prima para fazer o produto? (ix) perde ovalos
08) Onde e a quem você vende? Aldécio as letras in
09) Quem ajuda você a fazer? E a vender? modim mudr
10) Você tem algum apoio financeiro? Qual? Não, por ter de manaus so aqueles
11) Explique quais as suas maiores dificuldades no seu trabalho como artesão (a) especi diste
12) Você trocaria de profissão? Por que? - vive natut, maquina com se que
13) Quais os objetos mais antigos da aldeia? Fale um pouco sobre eles. do meu e como (p) machuc
Studio 5 (Museu) mercado, Família Suleama (p) machuc
Ao final mostrar os símbolos do Artesão 1 (A1) Sateré-Mawé e perguntar o significado de cada um deles para comparar se os significados coincidem

PERGUNTAS PARA O 2º GRUPO (ARTESÃOS ajudantes)

01) Há quanto tempo você trabalha com artesanato?
02) É fácil de fazer? Você gosta de fazer? Por que?
03) De onde vem esses símbolos? São os mesmos desde há muito tempo? Há quanto tempo? Houve alguma mudança nos símbolos?
04) O que querem dizer?

Função papare
Ponhela
Mamw
Pan
Studio 5
Wolow
Mumw

Tabela comparativa de ícones e símbolos

Tabela com Ícones e Símbolos do A1 - (Artesão 1) Questionamentos sobre o significado de cada símbolo para confrontar, comparar os significados, se coincidem ou não com os significados revelados pelo artesão (A1)

A		se este que aparece o mundo inteiro
X		o símbolo grande que representa o mundo que aparece no mundo
A		representa a natureza que aparece no mundo
PM		representa a natureza que aparece no mundo
CS		representa a natureza que aparece no mundo
K		representa a natureza que aparece no mundo

de base p/ baixo

O começo centralizado de criação do mundo

2º etc

1 = a criação depois de feita an criação feita p/ abaixo

1 = a criação depois de feita an criação feita p/ abaixo

Roteiro de entrevista 2

UFAM
UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA
ROTEIRO DE ENTREVISTA

Dados pessoais:
Nome: Luiz de Oliveira
Data de nascimento: 10/05/1940 Tuxauá e Papai
Profissão: Apoiador / Agricultor e Artesão arte-lor
Estado civil: solteiro
Escolaridade: 2ª série
Endereço: Aldeia Castanheira

PERGUNTAS PARA O 3º GRUPO (Tuxauá ou pessoa mais velha)

01) Há quanto tempo você vive aqui? Como acontecia antigamente a produção dos objetos artesanais?
do começo do mundo for o que do mundo

02) De onde vem esses símbolos (símbolos presentes no próprio artesanato)? São os mesmos desde há muito tempo? Há quanto tempo? Houve alguma mudança nos símbolos? Qual?
do mundo

03) O que querem dizer?
do mundo

04) Com que frequência você vai a cidade?
às vezes vou para a cidade

05) Quais as cidades que você vai com mais frequência? Por quê?
Aldeia Castanheira

06) Onde você consegue a matéria-prima para fazer o produto?
Mamãe - Aldeia Castanheira

07) Onde e a quem você vende?
Aldeia Castanheira

08) Quem ajuda você a fazer? E a vender? Ele e outros artesãos
Aldeia Castanheira

09) Existe ou já existiu algum apoio financeiro para produção artesanal? Qual?
Aldeia Castanheira

10) Quais as maiores dificuldades dos artesãos? Quais?
Aldeia Castanheira

11) Os jovens aqui pensam em sair para a cidade ou morar lá? Por que seria?
Aldeia Castanheira







12) Quais os objetos mais antigos da aldeia? Fale um pouco sobre eles.
Aldeia Castanheira

Ao final mostrar os símbolos do Artesão (A1) Sateré-Mawé e perguntar o significado de cada um deles para comparar se os significados coincidem

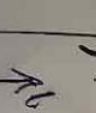
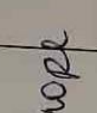
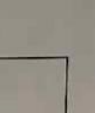

03. O que constitui o mundo?
o mundo é feito de coisas que se criam e se transformam

Sim!
Sem ter
capacidade
de viver
na cidade
e querer
se sentir como brasileiro




Aldeia Castanheira

 <p>com mundo pa</p>	<p>HHH</p>  <p>makant no kent a prope apumeis bonu deu roundo</p>	<p>HHH</p> 	<p>1° v° duplo</p> 	<p>CIT itelhada</p>  <p>gavias peal force enome que ele amoxy</p>	<p>4 S^t</p> 	<p>a + nova só tem 1 trace</p>	<p>gone pl deser e dar alimento lo puchel Pl tem povo</p>	<p>piacom spunhe de plix mator e on pomas pamam na pumy que emp pomas dentado Nupha entem pmas v vram</p>	<p>que e felice cume amir de entra mutor de umpe de up jo</p>	<p>so me natural visao ample n todos chegor onde ele chey valozz o sã pelle plente o tudo o sã mal e ele sã fome comte della</p>	<p>mecaco muito entisente n verme o que e veme no so</p>
---	--	--	--	---	--	--	---	---	---	--	--

patari - preparacao de agua p/ o puerne
ralado todo or con vi clado po dere
recher or conselhos, oniar a bibite a
von

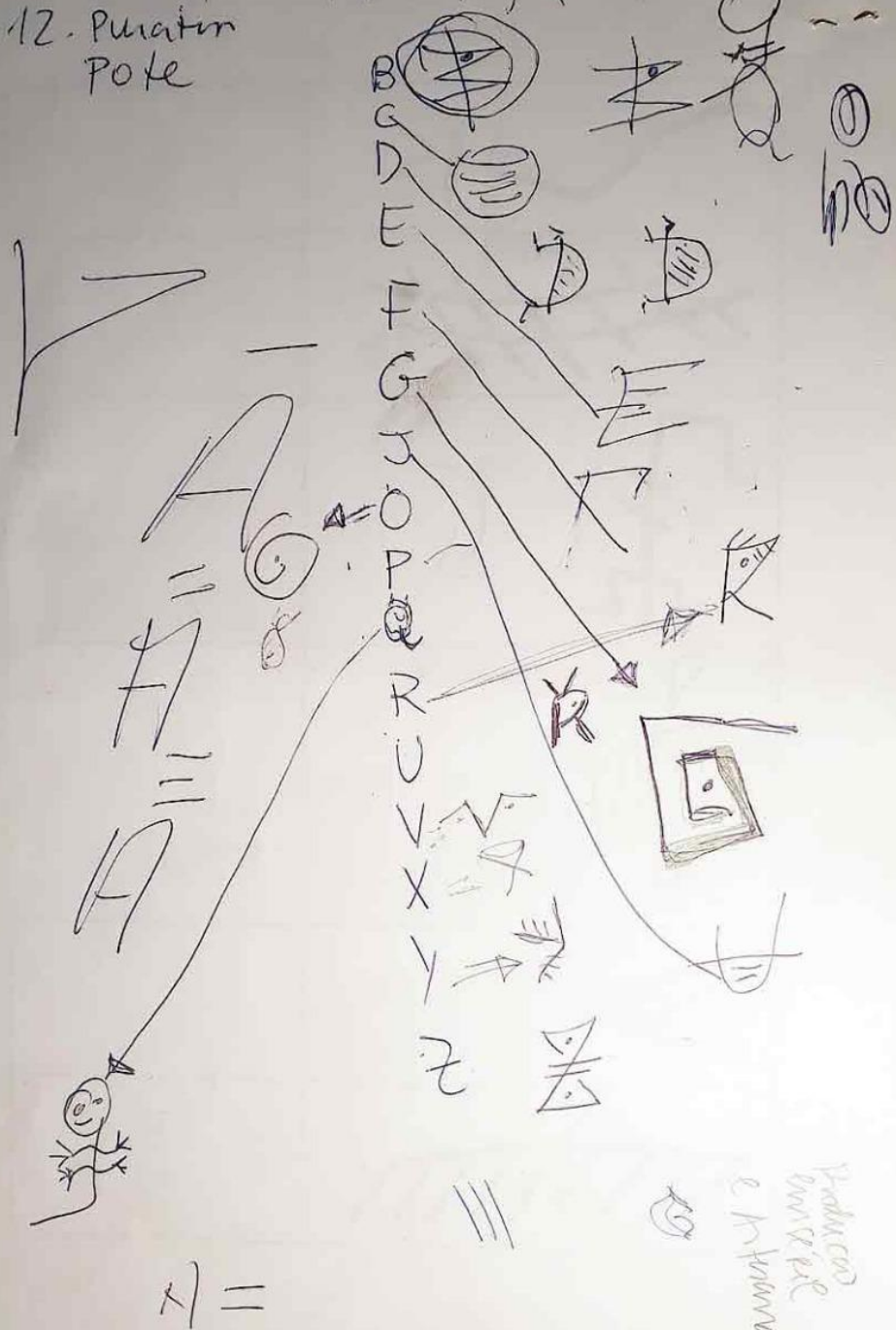
<p>2^o S seguidos</p>		<p>2 dentes</p>		<p>no camunho porem tem que se uideam hem tem saude e vira perr crey</p>	<p>2 dentes indicar o camunho do hem e do mal u pode ser concluido pelo 2 so</p>	<p>MUAP camunho quem quer vai quem uê uichocow atê o final</p>	<p>W - camunho Bem</p> 	<p>morang no ram dento pumtivo retira por a mesa quem conspud per mullhe e cure e matus alimento e com</p>	<p>BASE</p>  <p>Mope Mope</p>
---------------------------------	---	-----------------	---	--	--	--	--	--	--

em algum
lugar
pise versimbr
caud x uideam chexor

<p>11 x L ou T seta - A ventre</p>		<p>telhado do lado</p>	
<p>n + y</p>		<p>deixado pelo grande unido a + formos et deixado</p>	<p>letras primitivas que foram deixadas significativas todos os cantos dos passivos de xedro no ponto</p>
<p>n + y</p>		<p>deixado pelo grande unido a + formos et deixado</p>	<p>as palmeiras podem montar a perna</p>
<p>HTT - PD</p>		<p>de cabeça PI baixo</p>	<p>Sapo Sapoot escorpião penço de floresta penço da mata pessoa a altura n se abala o penço</p>
<p>#</p>		<p>muyta muyta</p>	<p>tipo de encade PI cade penroc só a penroc que sabe usar que pode falar. ele não fala de deixon certo modo PI a total oral e map pudere sumir</p>
<p>11 x m</p>		<p>desenho de cobra refletido ymentem do penço a penroc é a penroc em frente a ele no ta</p>	

12. Puntan
Pote

(cabece para o cachorro)



APÊNDICE L - TABELA PREENCHIDA DURANTE A PESQUISA DE CAMPO -
TABELA DESCRITIVA DO ARTEFATO - TDA

Artefato Nativa - site semipapo + tafaco - peto

TABELA DESCRITIVA DO ARTEFATO (TDA)					
Artefato:	Elementos ou Estruturas Formais	1-Princípios Intencionais ou de Concepção			
<p>perno centralizado</p> <p>base</p> <p>Cere de abelha</p> <p>argenteo</p> <p>base de um hujeu de oxide</p>	<p>Elementos ou Estruturas Estéticas</p> <p>Formas geométricas</p> <p>de 1cm</p> <p>de 1cm</p> <p>de 1cm</p> <p>de 1cm</p> <p>de 1cm</p>	2-Dispositivos de Composição	<p>autocidade</p>		
		Componentes Materiais e Imateriais	Simbolo	Significado em termos materiais, sociais e econômicos	Natureza (Animal, Vegetal, Mitológica, etc)
<p>Obs.:</p> <p>Δ A</p> <p>< X</p>	<p>Elementos Históricos, Socioeconômicos e Culturais</p> <p>tempo</p> <p>plidre</p>	Histórico do Objeto	<p>É produzido por: Douglas</p> <p>Função: de coratã</p> <p>Produzido desde: PI</p>	<p>Amarelo (fruta)</p> <p>raiz amarela</p> <p>Pau Brasil</p> <p>de amarelo - vermelho</p>	<p>Obs.:</p> <p>Atul</p> <p>folhas</p> <p>marmã</p> <p>semipapo</p> <p>tinta</p> <p>de unstan</p>
		Papel social dos sujeitos na produção	<p>ne + de</p> <p>100</p>	<p>Identidade social</p> <p>representada por</p> <p>1 família</p>	<p>Obs.:</p> <p>seixade</p> <p>balat</p> <p>(breu do meto)</p>
		Matéria-prima	<p>família</p> <p>época</p> <p>pinke</p> <p>estihos</p> <p>aprendida por</p> <p>as mscaras (muda)</p>	<p>Obs.:</p> <p>ante, ferio</p> <p>quente de</p> <p>lenho pl</p> <p>ferzer or</p> <p>de senho de</p> <p>por con</p> <p>que tufe</p>	
		Utensílios e Equipamentos utilizados	<p>faca, lixa</p> <p>do pãncã 80</p> <p>perpato</p>	<p>Obs.:</p>	
		Produção, circulação, consumo e tempo de produção	<p>marmã - bucatã</p> <p>separação 100/300</p> <p>centro do perno</p>	<p>Obs.:</p>	

como cur
 clonpile
 mango mas
 clavo, avel
 p m
 metat
 Meto
 RZ, 3
 1200 metros
 Vermelho
 verde
 fothe
 (catãny)
 + semipapo
 Carajine
 vermelho
 ou uncam
 Semipapo
 (peto)
 seixade
 balat
 (breu do meto)
 ante, ferio
 quente de
 lenho pl
 ferzer or
 de senho de
 por con
 que tufe

Wendel - ele divulga
 25 - 5 reais pl ele (quem vende)

APÊNDICE M - AUTORIZAÇÃO TUXAUA GERAL SATERÉ-MAWÉ

TERMO DE ANUÊNCIA

Declaramos para os devidos fins que autorizamos pesquisa intitulada "**PROCESSOS SIMBOLICOS NA PRODUÇÃO DE ARTEFATOS SATERÉ MAWÉ**", a ser realizada na Terra Indígena Andirá/Marau, nas Aldeias Castanhal, Umirituba e outras onde existir produção de artesanato, na região do Rio Andirá, sob a coordenação e responsabilidade da professora Suzane Maria Barros Gomes, profesora da **Universidade Federal da Paraíba- UFPB**, doutoranda do **PPGSCA- Programa de Pós Graduação em Sociedade e Cultura da Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas- UFAM**, o qual terá apoio desta Instituição.

Aldeia Ponta Alegre, Terra Indígena Andirá Marau, 06 de outubro de 2017.

..... *Amado Menezes Filho Tuxaua Geral*
Amado Menezes Filho
Tuxaua Geral da região do Andirá

APÊNDICE N - AUTORIZAÇÃO FUNAI



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO – FUNAI
COORDENAÇÃO TÉCNICA LOCAL DE PARINTINS

AUTORIZAÇÃO

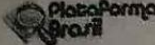
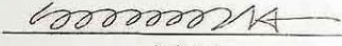
Pela presente, autorizamos a visita da pesquisadora Suzane Maria Barros Gomes, profesora da **Universidade Federal da Paraíba- UFPB**, doutoranda do **PPGSCA- Programa de Pós Graduação em Sociedade e Cultura da Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas- UFAM**, à Terra Indígena Andirá Marau, para consultar as lideranças e solicitar Anuência para realização da pesquisa intitulada **"PROCESSOS SIMBOLICOS NA PRODUÇÃO DE ARTEFATOS SATERÉ MAWÉ"**, a ser realizada na Terra Indígena Andirá/Marau, nas Aldeias Castanhal, Umirituba e outras onde existir produção de artesanato, na região do Rio Andirá.

Coordenação Técnica Local da FUNAI em Parintins, 06 de outubro de 2017.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO/CTL PRT


Sérgio de Seixas Butel
Coord. Técnico Local
Portaria Nº 497/PRES./2014

APÊNDICE O – DOCUMENTAÇÃO AUTORIZAÇÃO PLATAFORMA BRASIL

 MINISTÉRIO DA SAÚDE - Conselho Nacional de Saúde - Comissão Nacional de Ética em Pesquisa - CONEP FOLHA DE ROSTO PARA PESQUISA ENVOLVENDO SERES HUMANOS			
1. Projeto de Pesquisa: PROCESSOS SIMBÓLICOS NA PRODUÇÃO DOS ARTEFATOS SATERÉ-MAWÉ			
2. Número de Participantes da Pesquisa: 10			
3. Área Temática: Estudos com populações indígenas;			
4. Área do Conhecimento: Grande Área 6. Ciências Sociais Aplicadas, Grande Área 7. Ciências Humanas, Grande Área 8. Linguística, Letras e Artes			
PESQUISADOR RESPONSÁVEL			
5. Nome: SUZANE MARIA BARROS GOMES			
6. CPF: 594.707.804-00	7. Endereço (Rua, n.º): SANTA CATARINA 767 ESTADOS andar1 JOAO PESSOA PARAIBA 58030071		
8. Nacionalidade: BRASILEIRO	9. Telefone: 83991356057	10. Outro Telefone:	11. Email: profasuzane@gmail.com
<p>Termo de Compromisso: Declaro que conheço e cumprirei os requisitos da Resolução CNS 466/12 e suas complementares. Comprometo-me a utilizar os materiais e dados coletados exclusivamente para os fins previstos no protocolo e a publicar os resultados sejam eles favoráveis ou não. Aceito as responsabilidades pela condução científica do projeto acima. Tenho ciência que essa folha será anexada ao projeto devidamente assinada por todos os responsáveis e fará parte integrante da documentação do mesmo.</p>			
Data: 06 / 11 / 2017		 Assinatura	
INSTITUIÇÃO PROPONENTE			
Não se aplica.			
PATROCINADOR PRINCIPAL			
Não se aplica.			

ANEXO A

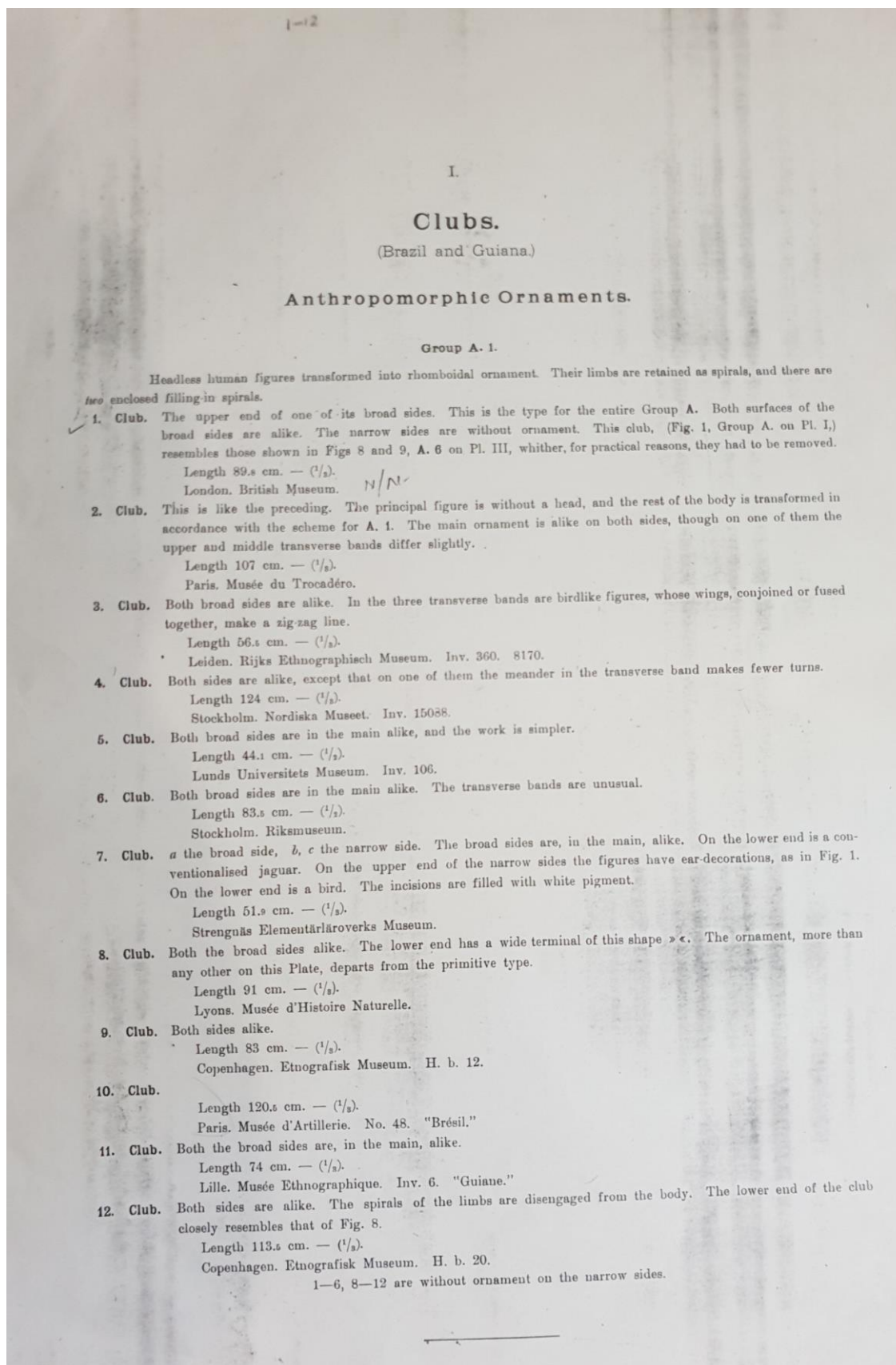
**Lísta de Bastões – Página in Design Book, Atlas ref., Reg. N^o Número do registro no
museu britânico**

STOLPE CLUBS AND OTHER OBJECTS IN THE BRITISH MUSEUM		
PAGE IN DESIGNS BOOK	ATLAS REF	REG NO
—	PLATE I FIG 1	N/N
—	PLATE II FIG 6a, b	4913
13	PLATE IV FIG 3	Schomburgk 66
—	PLATE IV FIG 8	5961
4 5	PLATE V FIG 3a FIG 3b	5454 "
4 5	PLATE V FIG 4a FIG 4b FIG 4c	1846 10-27.3 " " " " " "
40	PLATE VI FIG 2a FIG 2b	7601 "
	PLATE VIII FIG 1a FIG 1b FIG 1c	2474 " "
26 27 53	PLATE XI FIG 2a FIG 2b FIG 2c	7381 " "
27 27	PLATE XI FIG 6a FIG 6b	1878 11-1.628? "
20	PLATE XII FIG 4a FIG 4b FIG 4c	5802 " "

	PLATE XII FIG 5a FIG 5b	6727 "
33	PLATE XIV FIG 9	6907
9	PLATE XVI FIG 3	8726
28	PLATE XVII FIG 1	Schomburgk 36
29	PLATE XVII FIG 2	2451
53	PLATE XVII FIG 6	445

ANEXO B

Cópias de paginas do livro Stolpe Hjalmar (1927) cedidas pelo British Museum





II.

Clubs.

(Brazil and Guiana.)

Anthropomorphic Ornaments.

Group A. 2.

This is like A. 1., but with *four* filling-in spirals within the principal design.

1. Club. Both the broad sides are alike.
Length 80.1 cm. — $(\frac{1}{2})$.
Paris, Musée du Trocadéro. Inv. 4987.
2. Club. Both the broad sides are alike.
Length 80.1 — $(\frac{1}{2})$.
Lyons, Musée des Antiquités.
3. Club. Both the broad sides are alike. The principal figure is surrounded by a textile chequer pattern.
Length 97.8 cm. — $(\frac{1}{2})$.
Lyons, Musée des Antiquités.

Group A. 3.

Six supplementary spirals within the principal design.

4. Club. Both the broad sides are alike.
Length 183.8 cm. — $(\frac{1}{2})$.
Mannheim, Museum.
5. Club. Both the broad sides are alike, save that on one the design is reversed. The incisions are filled with white pigment.
Length 96.2 cm. — $(\frac{1}{2})$.
Rome, Museo Etnografico.
6. a, b. Club. Both the broad sides are, in the main, alike, but the design is reversed.
Length 114.8 cm. — $(\frac{1}{2})$.
London, British Museum. Inv. 4913.
7. Club. The design on the broad sides reversed.
Length 119 cm. — $(\frac{1}{2})$.
Copenhagen, Etnografisk Museum. Inv. H. h. 19.
8. a, b. Club. The principal design is the same on both sides; the filling-in patterns vary.
Length 117 cm. — $(\frac{1}{2})$.
Paris, Musée du Trocadéro. Inv. 24801.

Variants of Group A.

9. Small Club. The spirals of the lower limbs and the enclosed filling-in spirals have disappeared. The upper spirals have become circles. By reason of the side projections of the rhombs, this type is approximated to Group A. 7. Pl. IV. The narrow sides are concave in the middle.
Length 56.8 cm. — Thickness 6.7 cm. — $(\frac{1}{2})$.
Stockholm, H. Brunn's Collection.
10. Club. The finely engraved design is alike on *both* sides. The interior spirals have disappeared, and the outer are unadorned into simple hooks. The ornament on the narrow sides (10 b) is a modification of the principal figure on the broad side.
Length 48.4 cm. — $(\frac{1}{2})$.
Stockholm, Professor G. Kapper's Collection.



III.

Clubs.

(Brazil and Guiana).

Anthropomorphic Ornaments.

Group A. 4.

The rhomb of the principal figure is divided into four small rhombs, with filling-in spirals after the manner of groups A. 1, A. 2 and A. 3.

1. **Club.** The small rhombs with filling-in spirals resemble those of Group A. 1. The spirals of the upper and nether limbs of the principal rhomb are evident, at least in the lower compartment or field.
Length 146.2 cm. — ($\frac{1}{2}$).
Zurich. Antiquarische Gesellschaft.
2. *a, b.* **Club.** The supplementary spirals of the small rhombs resemble those of Groups A. 2 and A. 3.
Length 129.5 cm. — ($\frac{1}{2}$).
Copenhagen. Etnografisk Museum.
3. *a, b.* **Club.** The quadruple division of the rhomb of the principal figure is produced by partition bands, which form broad X-like intersecting fillets. These become so predominant that the principal figure is broken up. The spirals of the small rhombs resemble those of Groups A. 1 and A. 3.
Length 130.5 cm. — ($\frac{1}{2}$).
Florence. Museo Nazionale d'Antropologia ed Etnologia. Inv. 287. "Brasilia."

Variants.

4. *a, b.* **Club.** The principal figure is completely broken up, since the intersecting fillets separate from each other at their point of junction, and form two longitudinal bands with opposed angles (between and around which appear details from the spirals of the preceding groups).
Length 111.2 cm. — ($\frac{1}{2}$).
Paris. Musée du Trocadéro. Inv. 4972.
5. **Club.** The rhomb of the principal figure is broken up into four small rhombs. There is no trace of limb spirals but a transformation into isolated filling-in ornament, conformably to scheme A. 2.
Length 132 cm. — ($\frac{1}{2}$).
Munich. Ethnographisches Museum. "143."

Group A. 5.

The principal figure and its limb spirals are discoverable. A new filling-in element arises in the shape of two spirals, which proceed from one common stem or shaft.

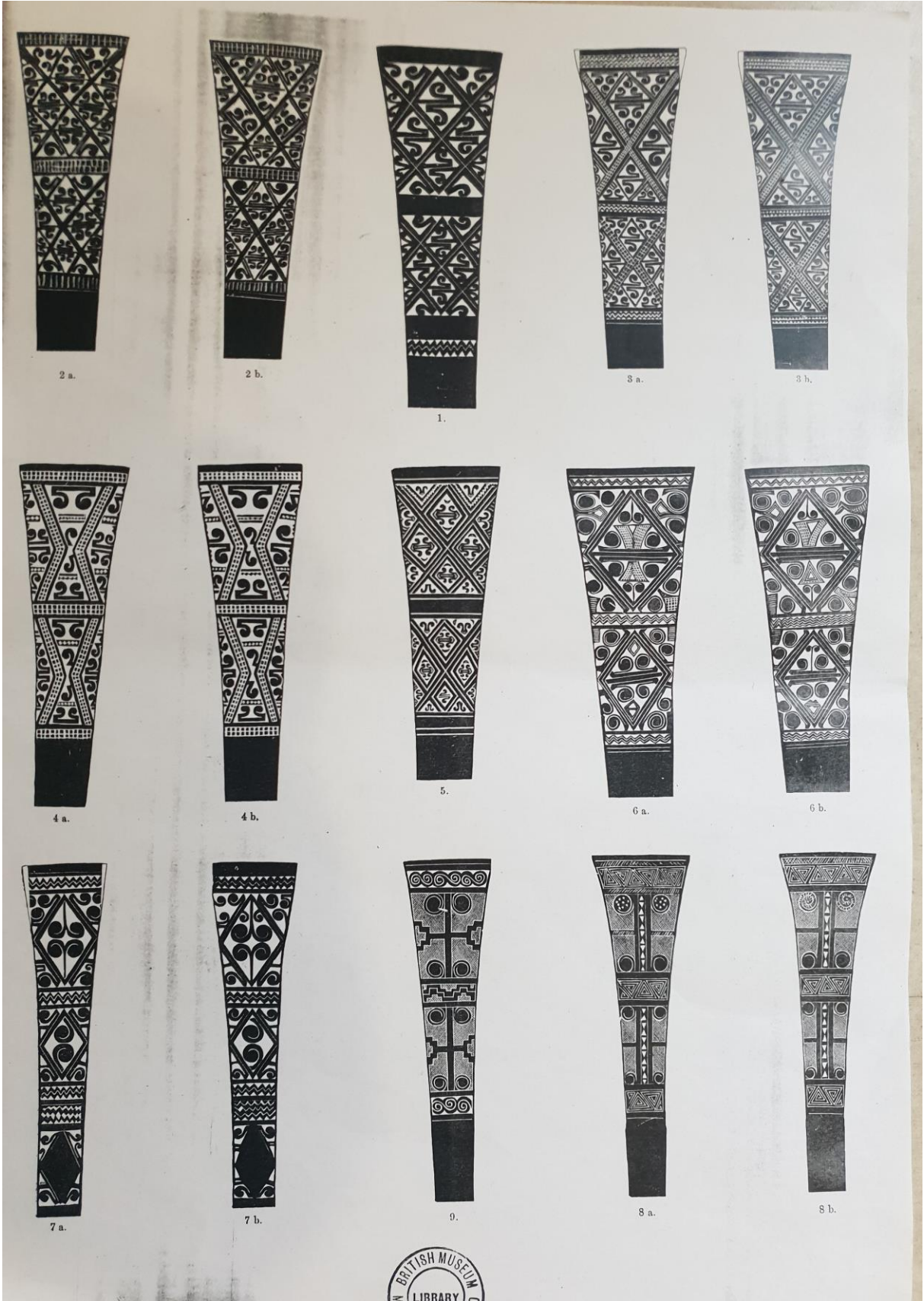
6. *a, b.* **Club.** The interior of the principal figure is occupied by filling-in spirals (after Group A. 2.), and by a couple of shafted spirals, to which, in the upper field, is added a filling-in ornament, composed of vestiges of the chequered partition fillets of Figs. 3 and 4.
Length 118.5 cm. — ($\frac{1}{2}$).
Copenhagen. Etnografisk Museum. H. b. 18.
7. *a, b.* **Club.** The principal figure is like that of Fig. 6, but filled only by shafted spirals, or (in the central field) by two simple spirals. A third field occurs below and is entirely filled by a rhomb. This, owing to the imperfectly executed separation of the border, gives an impression of incompleteness. Hence the figure cannot be interpreted as an unrelated animal-form, incompatible with the adopted derivative-scheme.
Length 90.6 cm. — ($\frac{1}{2}$).
Paris. Musée du Trocadéro. Inv. 14544.

Group A. 6.

The human figure has shrunk to a single longitudinal band, or to a double one with a decorated interval. The limb spirals are preserved.

8. *a, b.* **Club.** The principal figure is composed of two smooth parallel longitudinal bands, separated by a third, which is ornamented with triangular incisions. From the middle of these longitudinal bands, and at right angles to them, a transverse band extends to each side of the field. The three wide transverse bands which limit the fields bear a triangulated meander.
Length 70 cm. — ($\frac{1}{2}$).
Berlin. Museum für Völkerkunde. Inv. V. A. 10430. "Brasilien oder Venezuela." (N. B. not an original statement.)
9. **Club.** The principal figure is a single longitudinal band, and its middle is intersected at right angles by a band, which at each extremity breaks up into a step pattern. The spiral in the highest and lowest transverse bands is extremely rare.
Length 83 cm. — ($\frac{1}{2}$).
Amsterdam. Natura artis magistra.

Note: Group A. 6. (Figs 8 and 9) really stands nearer to the primitive type (Pl. I. Fig. 1), but it has been placed here for the purpose of distributing the groups more equally over the plates.



IV.

Clubs.

(Guiana.)

Anthropomorphic Ornaments.

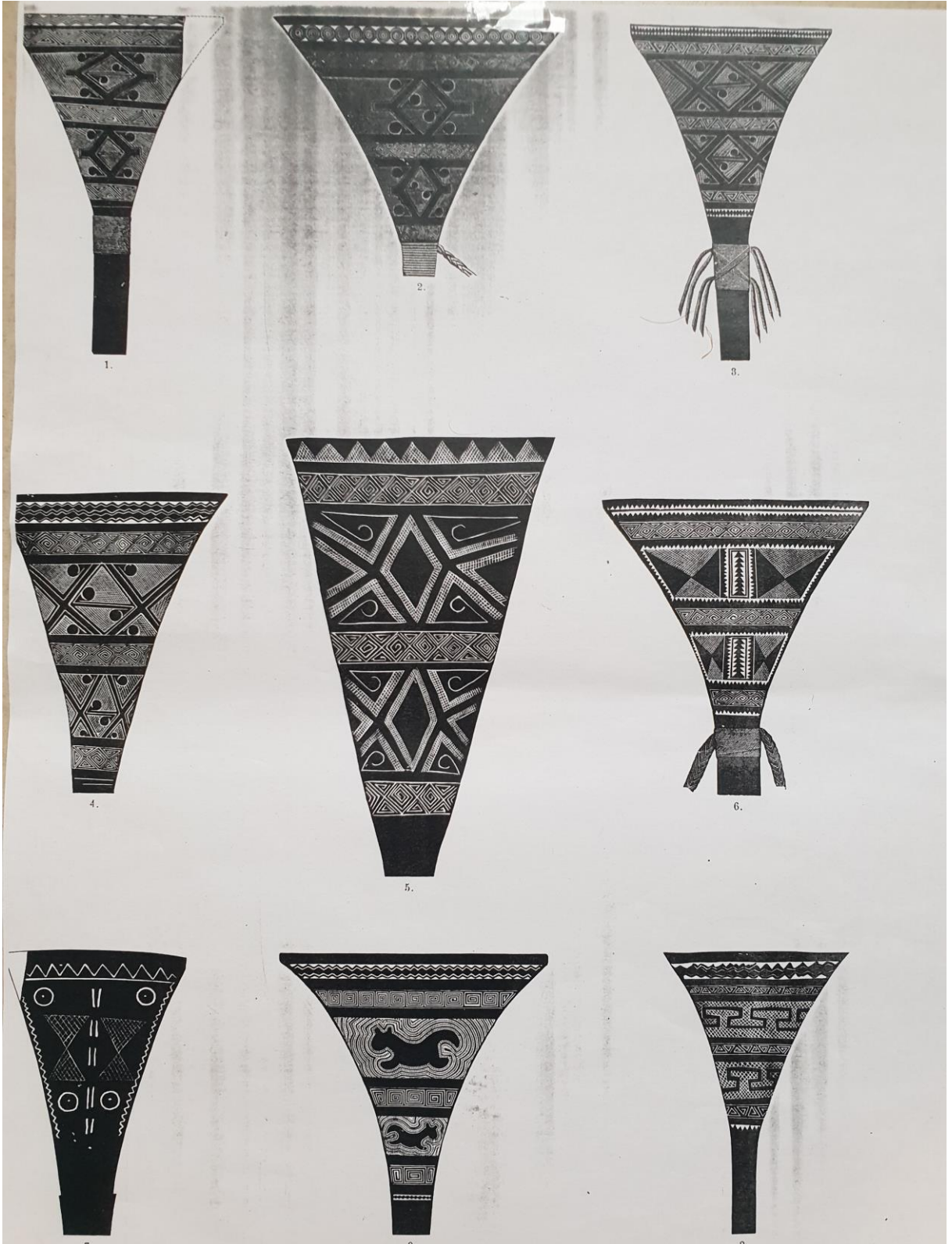
Group A. 7.

The principal figure closely corresponds with Group A. 1. The Club is of a different type. It has a broader top (head) and the shaft closes in a large pointed knob.

1. Club. The principal figure has short lateral projections. In the lower field the interior filling-in spirals are lacking.
Length 75 cm. — (1/2).
Leiden. Rijks Ethnographisch Museum. Inv. 924. 76.
2. Club. The principal figure is like the preceding (except that in the lower field the interior filling-in spirals recur).
Length 77 cm. — (1/2).
Leiden. Rijks Ethnographisch Museum. Inv. 360. 81658.
3. Club. From the lateral angles of the principal figure the sides are extended, so as to enclose triangular spaces. The meander of the transverse bands is filled with red pigment.
Length 71.5 cm. — (1/2).
London. British Museum. Inv. Schomburgk 66. "Macoosies."
4. Club. As Fig. 3.
Length 89.5 cm. — (1/2).
Munich. Ethnographisches Museum. Inv. 718. (K.)

Variants.

5. Club. This is akin to the foregoing. The spirals of the limbs are indicated, but they are disengaged from the rhomb, which is also void of any supplementary spirals. The transverse bands are red.
Length 91 cm. — (1/2).
Vienna. Naturhistorisches Hofmuseum.
6. Club. The principal design is evidently a modification of Figs. 3 and 4, with a medial and longitudinal ornamental band. The triangular side-fields are plainly derived from the corresponding ones on Figs. 3 and 4.
Length 81.5 cm. — (1/2).
Berlin. Museum für Völkerkunde. Inv. V. A. 10419.
7. Club. Akin to the preceding. The longitudinal band is reduced to two rows of parallel strokes. There are two pairs of rings with a central dot in each.
Length 55 cm. — (1/2).
Liverpool. Museum.
8. Club. The upper and lower fields are adorned with a meander.
Length 74.5 cm. — (1/2).
London. British Museum. Inv. 5961.
9. Club. In each field is a quadruped, probably a *Puma*, surrounded by parallel lines alternating with rows of dots. Both sides are alike, except that on the reverse the beasts are turned in a contrary direction.
Length 73 cm. — (1/2).
Glasgow. Hunterian Museum.



V.

Clubs.

(Brazil and Guiana.)

Isolated Types.

1. *a, b.* **Club.** The principal design is on *a*: a two-headed beast with two feet furnished with long claws. On *b*, the beast is metamorphosed into rectangular ornament. The claws are retained. Above and below the principal design are meander-variants.
Length 75 cm. — ($\frac{1}{3}$).
Paris. Musée du Trocadéro. Inv. 4971.
 2. **Club.** The design is inexplicable and the work is coarse.
Length 75.5 cm. — ($\frac{1}{3}$).
Berlin. Museum für Völkerkunde. Inv. V. A. 147. "British Guiana." Rich. Schomburgk.
 - ✓ 3. *a, b.* **Club.** The design is akin to Pl. IV, Fig. 6, with, on one side, the addition of feather-like spirals. In the lower field of *a* is a dog-like beast. On *b* is an eight-pointed star. Red, with white in the incisions.
Length 68.2 cm. — ($\frac{1}{3}$).
London. British Museum. Unsigned. 5454
 - ✓ 4. *a, b, c.* **Club.** This is a resolved anthropozoomorphic design. On the top of *a* is a web-footed frog-like beast. *b*, compare Pl. VIII, Fig. 3 *a, c*, the narrow side.
Length 41.3 cm. — ($\frac{1}{3}$).
London. British Museum. Inv. 10. $\frac{46}{3}$ 27. 1346. 10-27.3.
-



45-50.

VI.

Clubs.

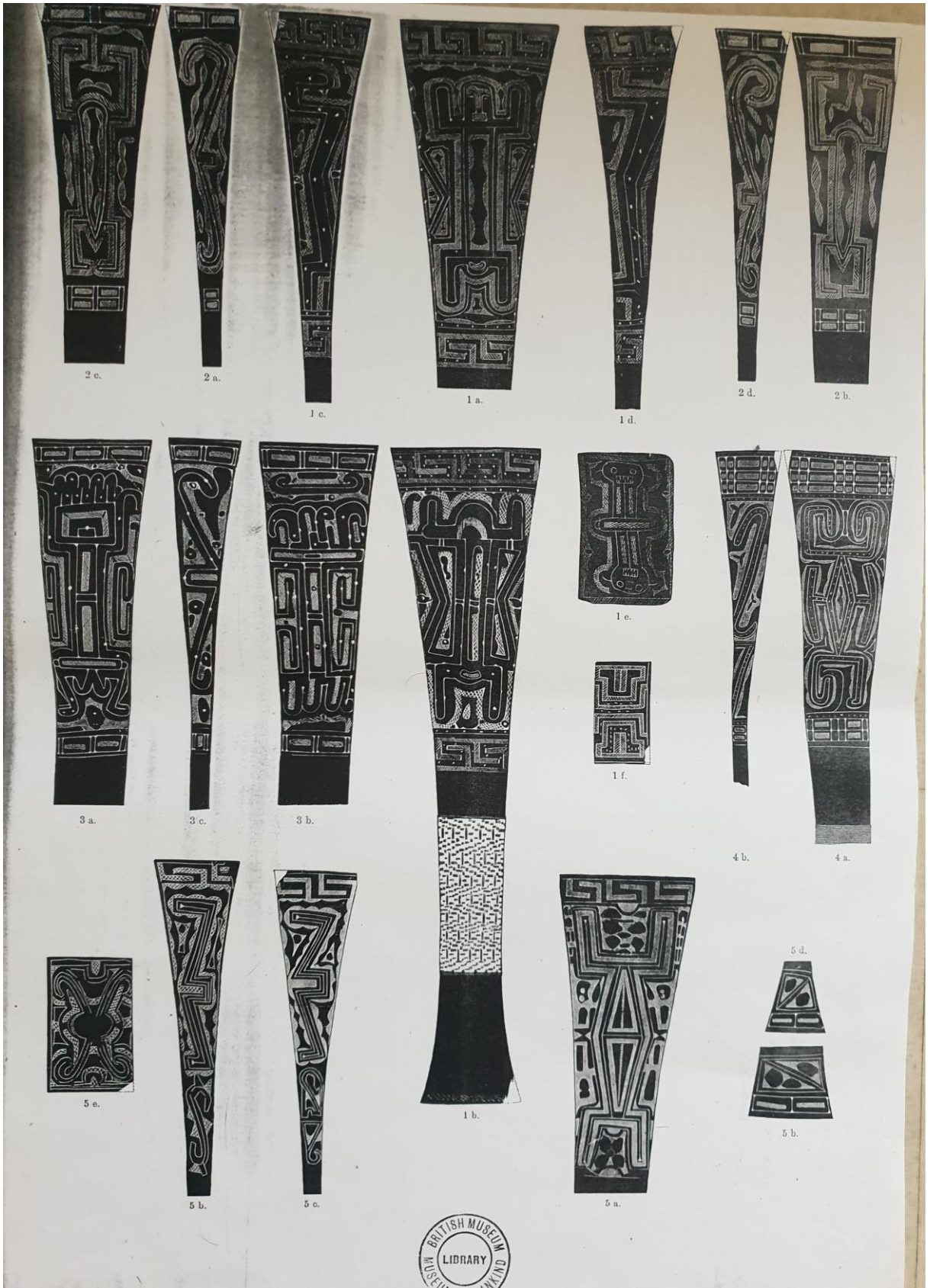
(Guiana.)

Anthropomorphic Ornaments.

Group B.

The limbs are not converted into spirals. The human type is more or less realistic.

1. **Club.** A human figure with ear decorations, like Pl. I. Fig. 1. Both the broad sides are, in the main, alike. The narrow side has a meander running lengthwise.
Length 32.3 cm. — (1/2).
Munich. Ethnographisches Museum. (Verein. Sammlung. 522.)
2. **Club.** *a.* A human figure. The head is decorated with rays which probably represent feathers. Ear adornments, like the foregoing. As filling-in ornament appear irregular cross-hatched figures, with a short straight stroke placed just opposite every incurving of their edges. The lower end of the broad side has an ornament which possibly approaches the type A. 7, albeit without interior spirals, and with the side projection developed to T-shape. (Compare Pl. IV. Fig. 1.) The Club has, towards its middle, an oval part slightly notched in each outer edge, and decorated by two parallel transverse lines which show a tendency at the ends to spiral formation.
b. The narrow side has a three-lobed filling-in ornament, arranged in the angles of a zig-zag line. In the notches between the lobes are small stalks.
Length 39.1 cm. — (1/2).
London. British Museum. Inv. 7601. "Surinam."
3. **Club.** A human figure with protuberant knee-caps. (Compare Pl. VIII. Figs 1 *a*, 3 *a* and *b*, and 4 *a*.) Curved ornaments with a dot in each end stand two and two at either side of the head. The middle of the Club is woven over with a plaiting of cane. The broad sides' lower, and the narrow sides' upper end have a crook-like ornament. The decoration of the lower end of the narrow side and that of the terminal surface of its upper end resemble each other.
Length 43 cm. — (1/2).
Amsterdam. Natura artis magistra. Inv. 2346.
4. **Club.** *a.* The upper end of one of its broad sides.
b. Its lower end.
c. and *d.* The upper and lower end of the narrow side.
e. The other broad side.
The broad sides have two human figures, one over the other, with outstretched arms. The heads are decorated, perhaps with feathers. The uppermost and lowest transverse bands are composed of squares, which are alternately cross-hatched and plain. The narrow sides are adorned both at the top and the bottom with the same typical and oft-recurring ornament.
Length 29.1 cm. — (1/2).
Leiden. Rijks Ethnographisch Museum. Inv. 231. 15.
5. **Club.** *a.* The broad side has a human figure, from whose arms projections extend to the border. In the lower field is the upper part of a small human figure. The broad side *d.* has three fields. In the uppermost, a beast with a tail stands over a bird-like animal, which lies on its back. In the middle field is an inexplicable ornament, and in the lowest is an animal lying on its back. The lower ends of the broad sides have obscure ornaments, and on the upper ends is a band with a resolved meander. *c.* and *f.* are the narrow sides.
Length 41.5 cm. — (1/2).
Dresden. Ethnographisches Museum. Inv. 138.
6. **Club.** *a.* The broad side has a squatting human figure, and a filling-in ornament of cross-hatched triangles, with one side drawn out in a curved line. *b.* the reverse broad side, with two symmetrical zig-zag bands, and between them triangles like those above-named. The dots in the angles of the zig-zags should be noted. *c.* a narrow side with T-shaped ornament, and the before-mentioned triangles. *d.* (narrow side) has one zig-zag band (like those on the broad side *b.*) with the aforesaid triangles in its corners.
Length cm. — (1/2).
Bristol. Museum.



VII.

Clubs.

(Guiana.)

Anthropomorphic Ornaments.

Group C.

The arms are stretched upward. The head has in most cases disappeared.

1. Club.
 - a. The broad side. A human figure; the head obvious. The meanders are dotted.
 - b. An entire broad side. The head is rudimentary. On the contour lines of the body are dots here and there. Meanders as on 1 a.
 - c and d. The narrow sides.
 - e. The upper, and f. the lower terminal surfaces.
Length 43 cm. — ($\frac{1}{2}$).
Leiden. Rijks Ethnographisch Museum. Inv. 924. 80.
2. Club.
 - a and b. The broad sides. The head of a human figure is slightly indicated.
 - c and d. The narrow sides. Certain lines are dotted.
Length 40.5 cm. — ($\frac{1}{2}$).
Hanover. Provinzial Museum.
3. Club.
 - a and b. The broad sides. On the one is a human figure, with rudimentary arms and head, and with obvious legs; on the other, the human figure is greatly resolved.
 - c. The narrow side. The lines are dotted.
Length 39 cm. — ($\frac{1}{2}$).
Oxford. University Museum. Inv. Pitt-Rivers 378.
4. Club.
 - a. The broad side. A headless human figure. The arms are bent up, as is one of the legs. Rows of dots are between the innermost lines.
 - b. A narrow side.
Length 38.4 cm. — ($\frac{1}{2}$).
Leiden. Rijks Ethnographisch Museum. Inv. 924, 70.
5. Club.
 - a. The upper end of the broad side. It has a human figure, with outstretched arms.
 - b. The lower end (of the broad side a.).
 - c and d. The upper and lower end of the narrow side.
 - e. Terminal surface of the upper end. (Compare Pl. XIV, Fig. 3 a.)
Length 40.5 cm. — ($\frac{1}{2}$).
Leiden. Rijks Ethnographisch Museum. Inv. 755. 13.



VIII.

Clubs.

(Guiana.)

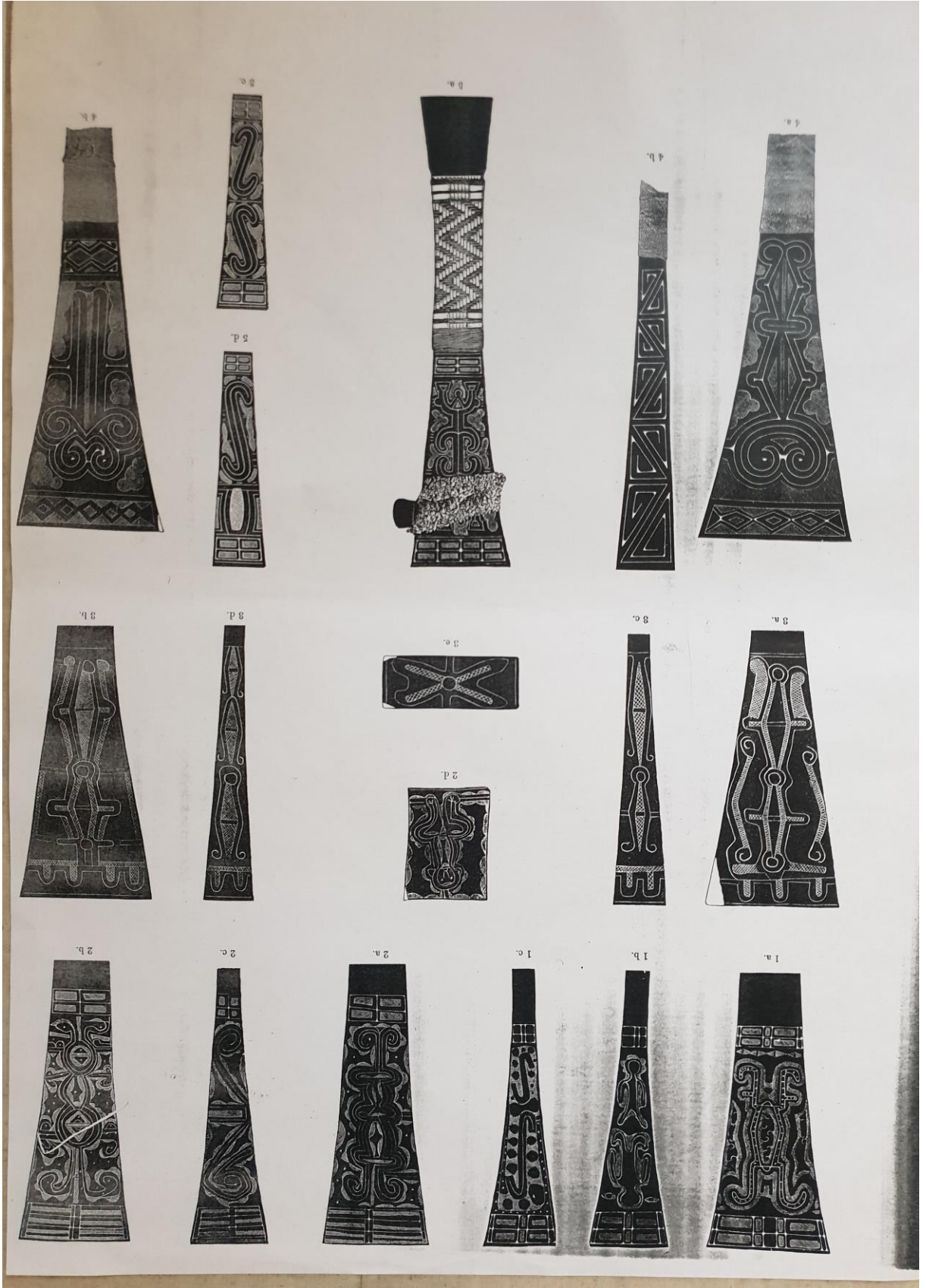
Anthropomorphic Ornaments.

Group C. (Continued.)

- ✓ 1. Club. *a.* The broad side. A headless human figure, with the arms upstretched and turned outward. The knees are very protuberant. (Compare Figs 3, 4 *a*, and 5 *a*.) The contour of the body is dotted.
b. A narrow side with human figures.
c. ditto. with S-shaped ornament.
 Length 31 cm. — (1/2).
 London. British Museum. Inv. 2474, 2744.
2. Club. *a* and *b.* The broad side with human figures of the foregoing type, much resolved.
b. The narrow side.
c. The terminal surface of the upper end.
 Length 33.6 cm. — (1/2).
 Hanover. Provinzial Museum.

Variants.

3. Club. *a* and *b.* The broad sides with a resolved human figure.
c and *d.* The narrow sides.
e. The terminal surface of the upper end.
 Length 36.7 cm. — (1/2).
 Munich. Ethnographisches Museum. Cat. 513. (Verein Sammlung.)
4. Club. *a.* The broad side with a human figure. The face is much conventionalised and the knees are very protuberant. The upper border is unusual.
b. The other side with resolved human figure.
c. The narrow side with triangular meander.
 Length 45.25 cm. — (1/2).
 Geneva. University Museum. K.
5. Club. *a.* A double figure, presumably of the zoomorphic type. Pl. XI, Figs 1-5. Stone axe.
b. c. The upper portions of the narrow sides.
 Length 31 cm. — (1/2).
 Lund. Universitets Museum.
-



IX.

Clubs.

(Guiana.)

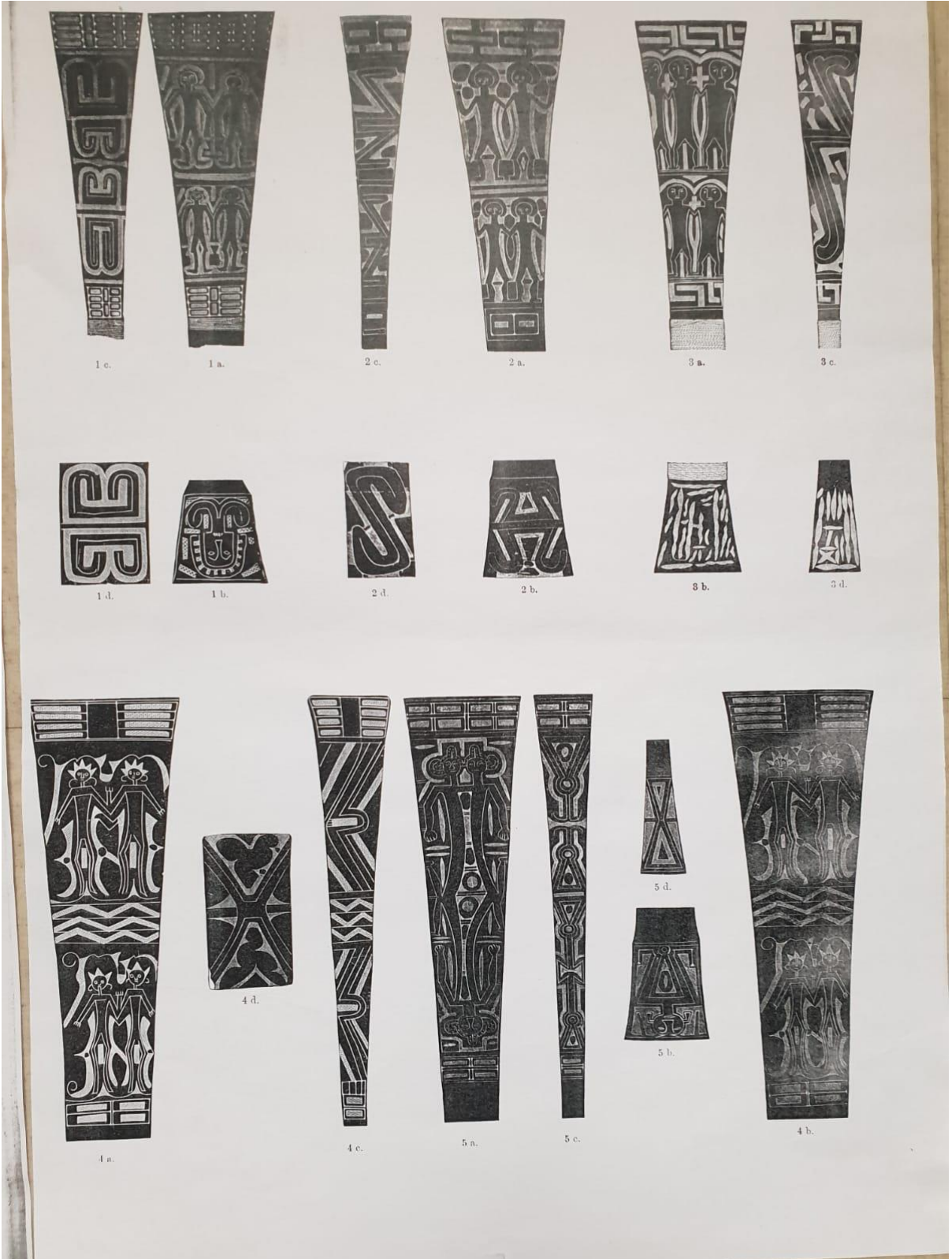
Anthropomorphic Ornaments.

Group D.

Twin Figures.

1. Club.
 - a. The broad side with two pairs of figures, not coalesced.
 - b. The lower end of the broad side with a human head and with rudimentary arms, which show a tendency to the spiral form.
 - c. A narrow side with inexplicable ornament; possibly four pairs of arms (?).
 - d. The terminal surface of the upper end, with ornament resembling c.
Length 40.8 cm. — ($\frac{1}{2}$).
Leiden. Rijks Ethnographisch Museum. Inv. 417. 7.
2. Club.
 - a. Broad side with two pairs of figures whose adjacent arms are coalesced.
 - b. Lower end of the broad side.
 - c. A narrow side.
 - d. Surface of the upper terminal.
Length 41.4 cm. — ($\frac{1}{2}$).
Copenhagen. Etnografisk Museum. Inv. 537 a. 89. S52.
3. Club.
 - a. Broad side with three figures in the upper field, and two in the lower. The arms in both cases are coalesced.
 - b. Lower end of the broad side; the ornaments are inexplicable.
 - c. The narrow side.
 - d. The lower end of the narrow side (as 3 b.)
Length 39.8 cm. — ($\frac{1}{2}$).
Berlin. Museum für Völkerkunde. Inv. 10426.
4. Club.
 - a and b. The broad sides with two pairs of figures in each field. Their arms coalesce at the elbows.
 - c. A narrow side.
 - d. Surface of the lower terminal.
Length 50.8 cm. — ($\frac{1}{2}$).
Bristol. Museum.
5. Club.
 - a. Broad side. Uppermost is a pair of figures whose adjacent shoulders coalesce. Beneath them is a third figure, head downward, with its knees blended with those of the figures above.
 - b. Lower end of the broad side, with a human head and upper part of the body inverted.
 - c. Narrow side with ornaments composed of details similar to Fig. 5 b, but without heads.
 - d. Lower end of the narrow side. Ornament resembling c.
Length 53.7 cm. — ($\frac{1}{2}$).
Cambridge. Archaeological Museum.

Note: The type is unusual. There is a similar one in Vienna Naturhistorisches Hofmuseum. Inv. 10139.



X.

Clubs.

(Guiana.)

Anthropomorphic Ornaments.

Group D. (Continued.)

1. **Club.** The entire club. The lower end is thickly enwound with cotton fibre. — ($\frac{1}{4}$).
a and *b*. The upper ends of the broad sides. Each has two human figures. Their adjacent legs coalesce into a curve. The two outer legs are free. Between these figures, above and beneath the curve, is an ornament consisting of two bands bent at an obtuse angle with spiral ends. Each band probably represents the coalesced body and limbs of an equivalent human figure.
c and *d*. The narrow sides with ornament resembling the last described.
e. Surface of the upper terminal with a cruciform ornament, in the midst of which is possibly a face.
 Length 42 cm. — ($\frac{1}{2}$).
 Bristol. Museum.
2. **Club.** *a*. Broad side with two human figures united by a common shoulder. Underneath is an indeterminate sign resembling a reversed note of interrogation (*z*).
b. Lower end of the broad side.
c and *d*. The lower ends of the narrow sides.
e. Surface of the upper terminal. Compare Pl. IX, Fig. 2 *b*.
 Length 47.1 cm. — ($\frac{1}{2}$).
 Leiden. Rijks Ethnographisch Museum. Inv. 417. 8.
3. **Club.** *a*. The broad side. There are two half-figures, with head, shoulders and arms, which are turned away from each other. The heads are encircled by a jagged line, to which pass rays (as on Fig. 2) with a dot between them. Compare the shoulder- and elbow-joints of these figures with the form of the knees on Fig. 3 *a*. Pl. VI.
b. The narrow side with a zig-zag ornament and a hole for the stone axe.
 Length 43.1 cm. — ($\frac{1}{2}$).
 Amsterdam. Natura artis magistra. Inv. 2105.

Variants. (Anthropo-zoomorph?)

4. **Club.** *a*. The broad side. There is a many-footed beast (3), which has a head closely resembling Figs 2 and 3, and a doubly curved tail. (The legs ramify, so that one leg may have as much as 3 feet.)
b. Broad side with a similar figure without a tail, but with several legs and feet. At the lower end of the trunk is a four-toothed ornament, reminding one of the head's (feather) aureole. It is possibly related to Pl. VII, Fig. 3 *b*.
c. Narrow side with two highly conventionalised human (?) figures with unmistakable heads, placed end to end.
d. Narrow side with four resolved headless figures.
e. Terminal surface of the upper end with two pairs of human figures, united by their adjacent legs like Figs. 1 *a* and *b*.
 Length 40.5 cm. — ($\frac{1}{2}$).
 Leiden. Rijks Ethnographisch Museum. Inv. 136. 6.



XI.

Clubs.

Zoomorphic Ornament.

Group E.

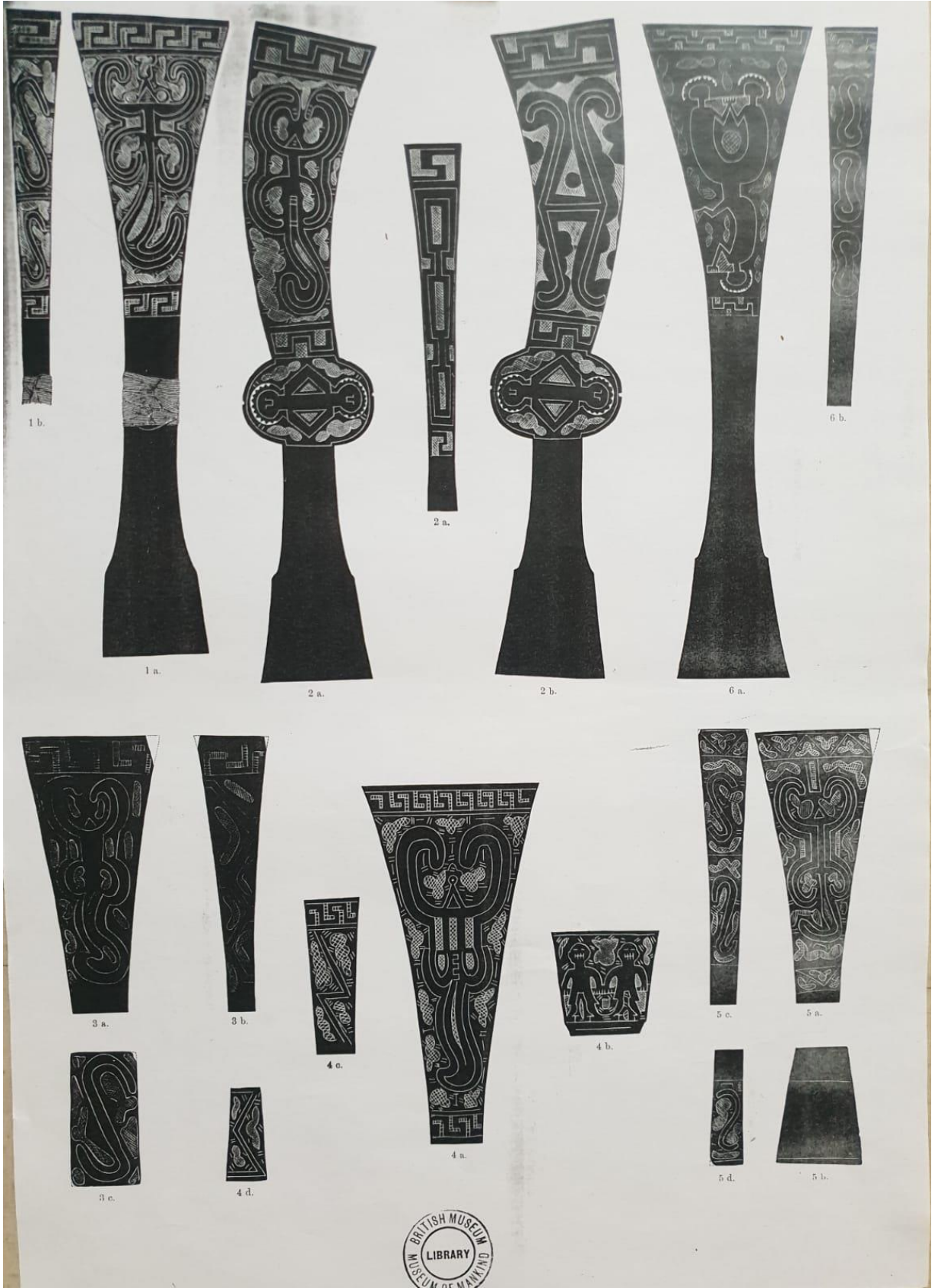
Alligator. (?)

1. Club. *a.* The broad side. There is a four-footed, be-tailed beast, with a triangular head and round eyes. The irregular filling-in ornaments have a pair of small parallel lines in every angle.
b. Narrow side with S-shaped ornament.
 Length 40.1 cm. — (1/2).
 Leiden. Rijks Ethnographisch Museum. Inv. 231. 13.
2. Club. *a.* The curved shape of this club is unusual. It has an oval enlargement in the middle, which is slightly notched at each corner. The bestial figure is like the foregoing, but without eyes. Within the oval part is a double human figure with the arms coalesced, and a head at each end. The filling-in ornaments resemble those on the foregoing example, and the meanders of the transverse bands are resolved.
b. The reverse broad side with a highly conventionalised design like Pl. IX, Fig. 2 *b.* and Pl. X, Fig. 2 *e.* (By HOLMES "Ancient Art of Chiriqui", p. 178, Fig. 272, derived from the alligator).
c. Narrow side with resolved meander.
 Length 41.2 cm. — (1/2).
 London. British Museum. Inv. 7381.
3. Club. *a.* A straight club, as Fig. 1. An alligator ornament, without eyes, like Fig. 2 *a.*, but with the hinder legs not free.
b. Narrow side with zig-zag ornament.
c. Terminal surface of the upper end with S-shaped ornament. The filling-in ornament without the parallel lines in the angles. The lower end of the club is thickly enwound with cotton yarn. The middle of the shaft is woven over with plaited work, which is surmounted by a tuft of cotton yarn.
 Length about 37 cm. — (1/2).
 Copenhagen. Etnografisk Museum. Inv. H. b. 86.
4. Club. *a.* The broad side with an alligator like the foregoing. (3 *a.*), but eyeless. The hind legs are not free. In the angles of the filling-in ornaments are pairs of small parallel lines, which are also scattered about here and there, and in some cases have between them a longer straight line.
b. The lower end of the broad side with two human figures.
c. A piece of the upper portion of the narrow side with double zig-zag lines running lengthwise and with filling-in ornament as before.
d. Lower end of the narrow side.
 Length 50 cm. — (1/2).
 Leiden. Rijks Ethnographisch Museum. Inv. 997. 8.
5. Club. *a.* Broad side closely like the foregoing. The triangular head has separated from the body. The filling-in ornament, as the foregoing (4 *a.*), but with \llcorner in the angles. The transverse bands are marked out by zig-zag lines into triangular fields with filling-in ornaments as above.
b. Lower end of the broad side, plain.
c. and *d.* Upper and lower ends of the narrow sides, with S-shaped ornaments. The filling-in is as above.
 Length 34.8 cm. — (1/2).
 Hanover. Provinzial Museum.

Anthropomorphic Variant. Isolated Type.

6. Club. *a.* Broad side, with three united human figures. The upper and lower transverse bands also carry a resolved meander.
b. The narrow side.
 Length 41.1 cm. — (1/2).
 London. British Museum. 11-628-1

78	78
628-1	11-1
	628



XII.

Clubs.

(Guiana).

Zoomorphic Ornaments.

Isolated Types.

1. **Club.** *a* and *b*. The broad sides. An uncertain, but presumably zoomorphic motive. From the summit of a longitudinal stem project two opposite and equal angular branches, and from its sides five opposite and equal curved branches.
 - c*. The lower end of the broad side ornamented with an unmistakable face.
 - d*. The narrow side. A longitudinal zig-zag band with elliptic filling-in ornaments at the angles.

Length about 32.5 cm.
Bremen. Städtisches Museum für Natur-, Völker- und Handelskunde.
2. **Club.** An entire broad side. A headless zoomorphic motive. The body is circular, and the four angularly bent limbs are turned, two upward and two downward, with the digits clasped together. On the lower end is a resolved ornament of uncertain derivation.

Length 25.5 cm. — (1/2).
Berlin. Museum für Völkerkunde. Inv. V. A. 2904.
3. **Club.** *a* and *b*. The lower ends of the broad sides; *a*, an inverted frog-like creature (?), *b*, an obscure twin figure (?). The upper portion of the club is undecorated, save for two vaguely drawn meander bands.

Length about 39 cm. — (1/2).
Berlin. Museum für Völkerkunde. V. A. 10434.
4. **Club.** *a*. One of the broad sides. The upper part is divided into two principal fields, each containing two bird-like figures turned towards each other. The lower end is similarly divided into two fields, each with a triangular meander derivative.
 - b* and *c*. The ornament on the upper and lower parts of the narrow sides is substantially the same as that of the lower end of the broad side.

Length 39.2 cm. — (1/2).
London. British Museum. Christy Collection. N. 12. S. 802.

Group F. 1.

Serpent-like bestial figures with spirally coiled tails.

5. **Club.** *a* and *b*. The broad sides. On the upper portion is a serpentlike beast with two large round eyes. The lower end has a design composed of three ovals.
 - c*. Terminal surface of the upper end.

Length 33.5 cm. — (1/2).
Amsterdam. *Natura artis magistra*. Inv. 2350.
6. **Club.** *a* and *b*. The broad sides. On the upper part is an inverted serpent-like creature, with a broad triangular head and spirally coiled tail. A similar but smaller figure appears on each side of the lower end of the club.
 - c*. Terminal surface of the upper end.

Length 38.5 cm. — (1/2).
Oxford. University Museum. Pitt Rivers Collection.
7. **Club.** The principal ornament of the upper portion is an inverted serpent-like figure, with a triangular head and a half-coiled tail.

Length 47 cm. — (1/2).
Leiden. Rijks Ethnographisch Museum. Inv. 34-5.

Group F. 2.

Double figures of the foregoing motive.

8. **Club.** *a*. Broad side. The ornament is composed of two serpent-like figures, resembling Fig. 7 and placed head to head.
 - b*. Upper portion of the narrow side with six conventionalised human figures, placed one above the other.

Length 30.5 cm. (1/4).
Munich. Ethnographisches Museum. (Verein Sammlung. Cat. 514.)
9. **Club.** *a*. Broad side. A double figure, fashioned on the same plan as Fig. 8 *a*, but with the hinder part of the bodies resolved into a symmetrical spiral ornament.
 - b*. The upper portion of the narrow side. There is a row of four apparently human figures, head to head in pairs.

Length 41.5 cm. — (1/2).
Göttingen. Naturhistorisches Museum. Inv. 807.
10. **Club.** Broad side. A double figure, fashioned on the same plan as the former, but the lower part of the bodies (the characteristic parallel contour) is resolved into a symmetrical undulating band. The lower portion of the club has a headless anthropomorphic figure still further resolved.

Length 36.5 cm. — (1/2).
Leiden. Rijks Ethnographisch Museum. Inv. 807.aa.



XIII.

Clubs.

(Guiana.)

Zoomorphic Double Figures.

Group F. 3.

Double figures of the same fundamental type as Pl. XII, Fig. 8 *a.*, but from the middle of the body there issues, on one side, a curved projection. The head is triangular and frequently has eyes.

1. Club. *a.* The upper portion of the broad side. The triangular heads of the bestial bodies are separated from each other by an oval field. The projections from the side of the bodies curve away from the heads.

b. Lower end of the broad side.

c and *d.* Upper and lower portions of the narrow sides.

Length 12.1 cm. — (1/2).

Berlin. Museum für Völkerkunde. V. A. 10428.

2. Club, with an oval expansion at the middle.

a. Upper portion of the broad side. Of the bestial figures, which are separated by a circular design, the upper has eyes, while the lower is without. The side-projections from the bodies are curved rearwards.

b. Lower portion of the broad side with zoomorphic ornament.

c. Upper end of the narrow side with a zig-zag band and the usual filling-in motive, with short parallel lines at the incurvings, etc.

d. Lower end of the narrow side with zoomorphic ornament.

e. Terminal surface of the upper end. The ornament appears to be composed of parts of the principal ornament of the narrow side.

f. Terminal surface of the lower end with human figures.

Length 41.6 cm. — (1/2).

Berlin. Museum für Völkerkunde. Inv. V. A. 10422.

3. Club. *a.* Upper portion of the broad side. The principal ornament closely resembles the foregoing. In the circular middle design is a T-shaped symbol.

b. Lower end of the same side.

c. Upper portion of the other broad side. The upper bestial figure is headless. (Zoomorph.)

d. Lower portion of the same side. (Zoomorph.)

e. and *f.* *g.* and *h.* Narrow sides. (Zoomorphs.)

i. Terminal surface of the upper end.

This club has had a stone axe in its upper end.

Length about 38 cm. — (1/2).

Leiden. Rijks Ethnographisch Museum. Inv. 23116.

4. Club. *a.* The broad side. The double figure is headless. The middle design consists of concentric rings.

b. Narrow side.

Length 28.2 cm. — (1/2).

Copenhagen. Etnografisk Museum. H. b. 143.

5. Club. *a.* The double figure on the broad side lacks the head. The side projections issue at a sharp angle, and then curve upward. The middle design is compressed to a narrow oval.

b. Narrow side.

Length 39.6 cm. — (1/2). A ^{metal} stone axe in the upper end.

London. British Museum. Inv. 6727.

Variant.

6. Club. *a.* The double figure on the broad side is probably an anthropomorphic figure of the bestial type characteristic of this group. The triangular head has disappeared.

b. Lower end of the broad side. Two human figures.

c. Narrow side.

Length 36.7 cm. — (1/2).

Lyons. Musée des Antiquités.



92-100

XIV.

Clubs.

(Guiana.)

Isolated Types.

1. Club. The broad side's upper portion with resolved and unrecognisable, but undoubtedly zoomorphic, ornament.
Length 59 cm. — ($\frac{1}{2}$).
Geneva. University Museum. K. 112.
2. Club. *a.* and *b.* Club with an oval expansion in the middle. The ornament is inexplicable. The shaft is bound with cotton. A stone axe has been fixed in the lower end.
Length 50.8 cm. — ($\frac{1}{2}$).
Stockholm. H. STOLPE'S Collection.
3. Club. *a.* The broad side. Anthropomorphic (?) ornament.
b. Narrow side.
Length 31.7 cm. — ($\frac{1}{4}$).
Edinburgh. Science and Art Museum. Inv. 1887. 140.
Compare Pl. VII. Fig. 5 *e.*
4. Club. *a.* The upper portion of the broad side is undecorated, with the exception of a wide ornamental band at the top and at the bottom.
b. The narrow side with anthropomorphic (?) ornament between the transverse bands. (Compare Fig. 3 *a.*)
Length about 38.5 cm. — ($\frac{1}{2}$).
Leiden. Rijks Ethnogr. Museum. Inv. 231. 14.
5. Club. *a.* and *b.* The broad sides with anthropomorphic (?) ornament.
Length about 28 cm. — ($\frac{1}{2}$).
Amsterdam. *Natura artis magistra.* Inv. 2102.
6. Club. *a.* and *b.* The broad sides.
c. The narrow side. The anthropomorphic ornament is utterly degenerate. On one of the broad sides is a cross.
Length 43 cm. — ($\frac{1}{2}$).
Cambridge. Archaeological Museum.
7. Club. *a.* Broad side. At the top between three meander bands are two fields each enclosing four spirals, which are probably anthropomorphic limb-rudiments.
b. The narrow side with two small human figures at the bottom. (The terminal surface of the upper end of the club has the same ornament as that on the upper portion of the narrow sides.)
Length 44.5 cm. — ($\frac{1}{3}$).
Lausanne. Musée Cantonal.
8. Club. *a.* and *b.* The broad sides. This ornament has probably arisen through the coalescence of two bestial figures, whose triangular heads are turned in opposite directions. (Compare Pl. XI, Figs 1-5, and also, as regard the ornament of the lower end, Pl. IX, Fig. 5 *b.*)
c. Narrow side. The ornament is inexplicable.
Length 40 cm. — ($\frac{1}{2}$).
Geneva. Museum. Inv. 113.
9. Club. Narrow side of Club belonging to Group F. 3, Pl. XIII.
Length 42.7 cm. — ($\frac{1}{2}$).
London. British Museum. Inv. 6907.



XV.

Clubs.

(Brazil and Guiana)

Mixed Types.

1. Club of unusual, indeed unique shape. The ornament on the upper portion is related to Figs 2 c. and d., 3 c. and 5 c. Pl. VII. also Figs. 1 c. 4 b. and 6 c. Pl. XIII. At the bottom is an inverted human figure.

(Note: A label, pasted on, conceals the middle of the figure.)

Length 48.6 cm. — (1/3).

Paris. Musée d'Artillerie. (Galerie ethnogr.) Inv. 69.

Group G.

The head or upper portion of these clubs is two-edged, and is usually entirely covered with meander ornament. The lower portion, which is an elongated shaft and which ends in a pointed knob, is commonly adorned with long *Ara* feathers.

(Brazil)

2. a and b. The upper portion of the club with a resolved meander.
Length 47 cm. — (1/3).
Munich. Ethnographisches Museum.
3. a and b. The meander ornament on one of the sides is closer and finer than that on the other. The upper portion is, on both sides, undecorated.
Length 91.5 cm. — (1/3).
Rome. Museo etnografico. Inv. 3168. ("Tapuya").
4. a. One side of the club's upper portion or head.
b. One side of the ornamented part of the club shaft. In the step-formed chequers are incised similar chequers, more finely cut. Blue, yellow and red *Ara* feathers are bound onto the lower portion of the shaft.
Length 125 cm. — (1/3).
Rome. Museo etnografico. Inv. 3169. ("Tapuya").

(Note: Fig. 4, Pl. XVI. can also be referred to this Group.)

Isolated Forms.

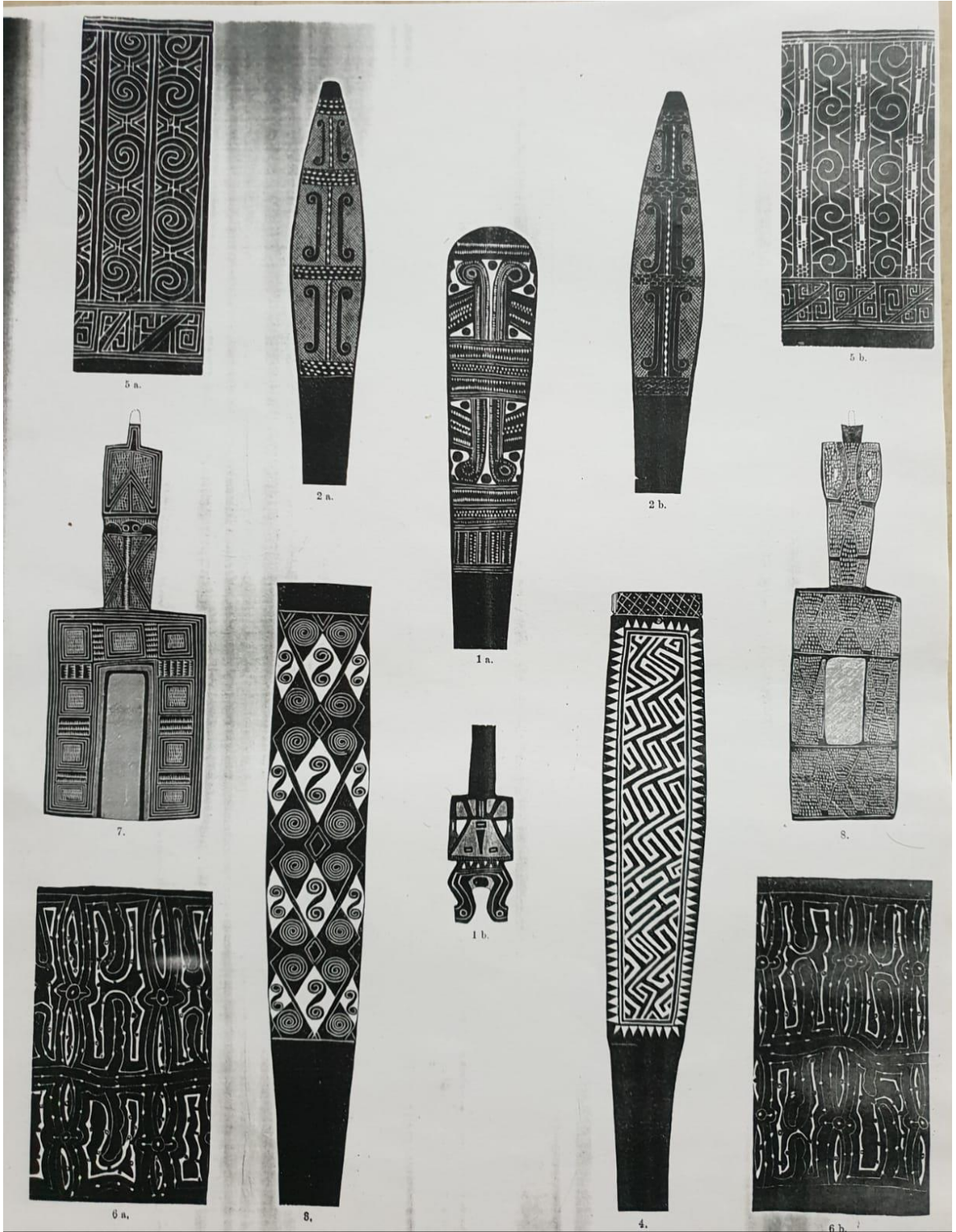
5. The upper portion of a flat club. The lower end is somewhat enlarged, and has a flat quadrangular terminal.
Length 63.5 cm. — (1/3).
Mannheim.
6. The upper portion of a flat club with circle ornaments.
Length 105.5 cm. — (1/3).
Munich. Ethnographisches Museum. Inv. 627. M(AETIUS). "Culinos".
7. The upper portion of a short club. Anthropomorphic meander ornament.
Length 34 cm. — (1/3).
Oxford. University Museum.
Reproduced by Ev. IM THURN. "Among the Indians of Guiana." London 1883, p. 299. — "Macusi Indians."
8. The upper portion of a club. The ornament cannot confidently be explained.
Length 69 cm. — (1/3).
Paris (1881). Collection A. BERTIN. Inv. 144.
9. a and b. Club with linear ornament. The work is more modern.
Length 36.5 cm. — (1/3).
Berlin. Museum für Völkerkunde. Inv. V. A. 10424.
10. a and b. The broad sides. c. and d. the narrow sides of a coarsely carved club.
Length 26 cm. — (1/3).
Paris. Musée du Trocadéro. Inv. 1201. — "Galibis". (CREVAUX.)
11. a and b. Club with linear decoration. For the ornament on the lower end, compare Fig. 2, Pl. XII.
Length 29.5 cm. — (1/3).
Berlin. Museum für Völkerkunde. V. A. 10424.



XVI.

Varia.

1. *a* the upper, and *b* the lower ends of a club of ancient workmanship. The ornament indefinite. Origin unknown.
Length 103.5 cm. — ($\frac{1}{3}$).
Rome. Museo etnografico.
 2. *a* and *b*. The upper portion of a two-edged club. The incisions of the carving are filled with white pigment. The shaft decreases towards the lower end.
Length 75 cm. — ($\frac{1}{3}$).
Geneva. University Museum. Inv. 108.
 3. The upper portion of a two-edged club. The lower portion or shaft is terminated by two flat quadrangular enlargements between which the hand grasps the club.
Length 88.7 cm. — ($\frac{1}{3}$).
London. British Museum. Inv. 8726. "Cataures Indians", Brazil. (SPIX and MARTIUS.)
 4. The two-edged upper portion or head of a club. The lower portion or shaft is elongated and has a pointed terminal.
Length 117 cm. — ($\frac{1}{3}$).
Vienna. Naturhistorisches Hofmuseum. Inv. 1634. (VAUPÉ. NATTEREE.)
 5. *a* and *b*. Ornament from the upper and lower portions of a rod or staff.
Length 91.5 cm. — ($\frac{1}{3}$).
Paris. Musée de Marine.
 6. *a* and *b*. Ornament on a bamboo cane wherewith Indians beat time at their dances, striking it on the ground so as to produce a hollow sound. It is called "Wahlongka".
Length 149 cm. — ($\frac{1}{3}$).
Vienna. Naturhistorisches Hofmuseum. Inv. 2698. (R. H. SCHOMBURGK.)
 7. Grinding or rubbing board of wood for the preparation of *Paricá* snuff.
Length 38.5 cm. ($\frac{1}{3}$).
Rome. Museo etnografico.
 8. Rubbing board for the preparation of *Paricá* snuff. On the light-coloured field are carvings filled-in with white pigment.
Length 38 cm. — ($\frac{1}{3}$).
Munich. Ethnographisches Museum. Inv. 534. M(ARTIUS).
-



120-131

XVII.

Varia.

1. Ornament on a bamboo flute.
Length 58.5 cm. — ($\frac{1}{8}$).
London. British Museum. Inv. SCHOMBURGK 36. "Caribes".
2. Ornament on a bamboo flute.
Length 55 cm. — ($\frac{1}{8}$).
London. British Museum. Inv. 2451. "Awiarri flute made by Caribee Indians".
3. Ornament on a bamboo flute.
Length 39 cm. — ($\frac{1}{8}$).
Paris. Musée du Trocadéro. Inv. 227.
4. Ornament on a bamboo flute.
Length 32.2 cm. — ($\frac{1}{8}$).
Paris. Musée du Trocadéro. Inv. 326.
5. Portion of an anthropomorphic ornament on a bamboo flute.
Length 67 cm. — ($\frac{1}{2}$). (Compare Fig. 7.)
Munich. Ethnogr. Museum. Inv. 157. C.
6. Ornament on a bamboo flute.
Length 52.5 cm. — ($\frac{1}{8}$).
London. British Museum. Inv. 445.
7. Ornament on a dance rattle of calabash. — ($\frac{1}{2}$).
Paris. Musée du Trocadéro. "Indiens Onitatos, milieu du Yapura." (J. CREVAUX.) (Compare Fig. 5.)
8. Ornament on an arrow shaft. — ($\frac{1}{2}$).
Neuchâtel. Gymnase.
9. Ornament on a javelin. — ($\frac{1}{8}$).
Vienna. Naturhistorisches Hofmuseum. Vaupé.
10. Ornament on a dance rattle of calabash. — ($\frac{1}{8}$).
Vienna. Naturhistorisches Hofmuseum. Inv. 1723. Tocannas. (JOHANN NATTERER.)
11. Ornament on a dance rattle of calabash. — ($\frac{1}{8}$).
Florence. Museo nazionale d'anthrop. ed etnol. Inv. 795.
12. Ornament on a dance rattle of calabash. — ($\frac{1}{8}$).
Vienna. Naturhistorisches Hofmuseum. Inv. 1723. Tocannas. (JOHANN NATTERER.)

