



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UNB
CENTRO DE DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL - CDS
MESTRADO PROFISSIONAL EM SUSTENTABILIDADE JUNTO A POVOS E
TERRAS TRADICIONAIS - MESPT**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

KITHARENTSI:

A ARTE DA TECELAGEM DAS MULHERES ASHANINKA



Maria Alexandrina da Silva Pinhanta

BRASÍLIA- DF

Dezembro 2019

KITHARENTSI:

A ARTE DA TECELAGEM DAS MULHERES ASHANINKA

Maria Alexandrina da Silva Pinhanta (Shãtsi)

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais – MESPT- da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários à obtenção título de Mestre em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais.

Orientador: Prof. Dr. José Antonio Vieira Pimenta

Banca Examinadora

Prof. Dr. José Antonio Vieira Pimenta (MESPT / UnB) - Orientador

Prof. Dr. Alessandro Roberto de Oliveira (MESPT / UnB) – Membro interno

Profa. Dra. Nayara Moreno de Siqueira (DIN / UnB) – Membro externo

Profa. Dra. Silvia Maria Ferreira Guimarães (MESPT / UnB) – Membro suplente

Para Gabriela Shina e Samuel, com todo o meu amor....

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer todas as pessoas e instituições que me apoiaram ao longo desses dois anos de mestrado e contribuíram para com esta dissertação. Agradeço, especialmente as seguintes pessoas e instituições:

- Juliana Amorim, indigenista da Coordenação Regional da FUNAI do Alto Juruá em Cruzeiro do Sul, pelo apoio dado no âmbito da chamada “Projetos Culturais 2018”, iniciativa lançada no mês de abril de 2018 pela FUNAI e o Museu do Índio do Rio de Janeiro para apoiar projetos voltados para o resgate e fortalecimento cultural dos povos indígenas. Além do apoio na elaboração do projeto, Juliana me ajudou na organização e no registro fotográfico e audiovisual das oficinas;

- Museu do Índio pela aprovação do projeto intitulado “Oficinas de Arte Ashaninka entre as mulheres da aldeia Apiwtxa do rio Amônia” que me possibilitou a realização da pesquisa de campo durante os meses de julho, agosto e setembro de 2018.

- 6º Câmara do Ministério Público Federal pelo apoio dado aos estudantes da 4ª turma do MESPT;

- Julien Orain, Marie Capp e a todos da “Association Amazônia” (França) pelo incentivo e por me ajudar financeiramente ao longo de meu mestrado;

- Alexandre Goulart pelo diálogo, incentivo e disponibilidade em colaborar com a pesquisa;

- Serge Guiraud e Marie-Paule Imberti do Musée des Confluences de Lyon (França) pelo apoio recebido na visita deles à aldeia durante o mês de junho e julho de 2019. Nessa viagem pude complementar algumas informações sobre a arte de tecelagem do meu povo;

- meu professor e orientador José Pimenta pelo apoio e incentivo durante todo o percurso do mestrado. Agradeço também pela paciência e compreensão na orientação. Sou muito grata a ele pelas sugestões, discussões e correções do texto;

- Nayara e toda sua família pelo carinho com que me receberam e me hospedaram em sua casa;

- meu povo Ashaninka da Terra Indígena Kampa do rio Amônia, aldeia APIWTXA, pela confiança e oportunidade de, mais uma vez, realizar um estudo sobre a cultura material do nosso povo;

- meus pais, Francisca Oliveira da Silva (Pití) e Antônio Piyãko, pelo amor, carinho e dedicação. Agradeço por estarem sempre ao meu lado me dando força e coragem para não desistir dos estudos. Além disso, eles também foram meus interlocutores de pesquisa e me ajudaram com meus filhos quando estava em Brasília participando das aulas presenciais do MESPT;

- meus irmãos Francisco, Moisés, Isaac, Benki, Dora, Wewito, Hawo, Andrea, Shãkori. Agradeço o apoio e carinho de cada um durante este mestrado;

- Irantxo, Marita, Ririta, Aricêmio, Lorencinha, Yökawo, Mapoka, Jhon, Mame e Põpo, Txoriana, Biyãka, Kamorishi, Erishi e todas as outras pessoas da minha comunidade que, de uma forma ou de outra, participaram da pesquisa e me ensinaram muito. Sou grata pelas informações e ensinamentos de cada um e cada uma;

- meu primo Komayare que desde o início do meu mestrado sempre esteve ao meu lado, me dando força para não desistir. Muito grata pelas palavras sábias e amigas, pelo carinho e respeito;

- a família do meu esposo, em especial, à minha sogra Leuda e minha cunhada Samila pelo amor, carinho, cuidado, respeito para com meus filhos e também pelo apoio financeiro ao longo deste mestrado;

- meu esposo Maicon e meus filhos Gabriela Shina e Samuel Piyãko por sempre estarem ao meu lado, me dando todo o apoio e força para seguir em frente, não desistir de meus sonhos mesmo que fosse muito difícil passar dias e semanas longe de casa;

- João Minuzzo do Centro Yorenka ãtame pela amizade e apoio durante as minhas passagens por Marechal Thaumaturgo;

- Meu sobrinho Raine Piyãko por sua companhia e amizade;

- Purisso por ter me ajudado em um momento difícil de saúde;

- Naiana, Haiana e Terça pela companhia e amizade em Cruzeiro do Sul;

- Dr. Davi pelo apoio e Andrea Brasil pela amizade;

- minha duas grandes amigas e irmãs de coração Veronica Rodrigues Mesquita (Vida) e Leila Soraya. Elas sempre estiveram ao meu lado em todos os momentos de minha vida e, principalmente, durante o mestrado. MUITÍSSIMO obrigada por todo o apoio e carinho;

- coordenadoras e professoras do MESPT: Ana Tereza Reis da Silva e Mônica Nogueira. Agradeço o carinho, a dedicação e todo apoio prestado a mim e a todos os meus colegas da 4º Turma do MESPT;

- professoras e professores do MESPT, em especial àquelas/es com as/os quais tive o privilégio de ter aula: Janaina Diniz, Silvia Guimarães, Cristiane Portela, Ludivine Eloy, Sandra Nascimento, Henyo Barreto, Alessandro Oliveira, Stéphanie Nasuti, Carolina Lopes Araújo, Sérgio Sauer, Izabel Zanetti, José Pimenta e Márcia Gramkow. Agradeço imensamente cada um(a) pelo respeito e contribuição na minha formação no curso de mestrado;

- Antônia pelo carinho e dedicação, sempre pronta para atender a turma quando precisávamos de sua ajuda. Muito grata por tudo;

- meus/minhas colegas e amigos/as da 4ª Turma do MESPT pelo apoio, convívio e ensinamentos durante este mestrado: Rosilda, Valéria, Ana Mubuca, Cida, Mario Nicácio, Lilian, Leo, André, Dadiberto, Evelyn, Joseane, Thiago, Elizamar, Gabriel, Edson, Dani, Thais e Rubem.

Resumo

Esta dissertação discute a arte de tecelagem das mulheres ashaninka do rio Amônia. A pesquisa foi realizada na aldeia Apiwtxa, na Terra Indígena Kampa do Rio Amônia, na região do Alto Juruá (Acre). Como liderança ashaninka nasci, cresci e morei grande parte da minha vida na aldeia onde também passei pelo longo processo de aprendizado da arte de tecer. Após apresentar os diversos artefatos feitos de algodão e o significado cultural da tecelagem para o meu povo, o trabalho focaliza o principal produto da tecelagem ashaninka, isto é, a vestimenta masculina chamada *kitharentsi* na nossa língua. Ao analisar as diferentes etapas de produção da *kitharentsi*, desde o plantio do algodão até a confecção final da vestimenta, procuro destacar a riqueza e importância dos saberes tradicionais envolvidos nessa atividade tradicional feminina, assim como sua dimensão espiritual. Por fim, reflito sobre o processo de transmissão desses conhecimentos tradicionais tanto no seio da família, como no ambiente escolar.

Palavras-chaves: Ashaninka; Arte; Tecelagem, Cultura, Conhecimentos Tradicionais.

Abstract

This dissertation discusses the art of weaving of the Ashaninka women from the Amonia River. The research was carried out in the Apiwtxa village, in the “Terra Indígena Kampa do Rio Amônia”, in the Alto Juruá region, in the State of Acre (Brazil). As an Ashaninka leader, I was born, raised, and lived much of my life in the village of Apiwtxa where I also went through the long process of learning the art of weaving. After presenting the various artifacts made of cotton and the cultural significance of weaving to my people, the work focuses on the main product of ashaninka weaving, that is, the male clothing called *kitharentsi* in our language. By analyzing the different stages of the *kitharentsi* production, from cotton planting to final garment making, I try to highlight the richness and importance of the traditional knowledge involved in this traditional feminine activity, as well as its spiritual dimension. Finally, I reflect on the process of transmitting this traditional knowledge within the family, but also and in the school environment.

Keywords: Ashaninka; Art; Weaving, Culture, Traditional Knowledge.

SUMÁRIO

Introdução.....	5
Do rio Amônia ao MESPT: minha trajetória como liderança Ashaninka.....	5
A arte da tecelagem ashaninka como objeto de pesquisa	13
O trabalho de campo: coleta e organização das informações.....	18
Capítulo I – Os Ashaninka do rio Amônia: história, política e sustentabilidade.....	22
1.1 – O povo Ashaninka: apresentação geral.....	22
1.2 – Os Ashaninka no Alto Juruá e no rio Amônia: da chegada das primeiras famílias até a década de 1980.....	26
1.3 – A luta contra a exploração madeireira e pela demarcação da Terra Indígena Kampa do Rio Amônia.....	31
1.4 – A criação da cooperativa Ayõpare e a busca da sustentabilidade no Alto Juruá.....	39
Capítulo II – A tecelagem ashaninka: história, significados e importância cultural.....	46
2.1 – Os artefatos de tecido.....	46
2.2 – A história da tecelagem.....	61
2.3 – A importância da <i>kitharentsi</i> : usos e significados culturais.....	65
Capítulo III – A confecção de uma <i>kitharentsi</i> : materiais e processo de produção.....	73
3.1 - Matérias-primas naturais e ferramentas industriais.....	74
3.2 - Do plantio do algodão à costura final: as etapas do processo de produção de uma <i>kitharentsi</i> masculina.....	81

Capítulo IV – Aprendendo a tecer: a transmissão dos conhecimentos no âmbito familiar e na escola.....	104
4.1 – O aprendizado da tecelagem: a importância da família.....	104
4.2 – A escola Samuel Piyãko: adquirindo os conhecimentos dos brancos e valorizando os nossos saberes tradicionais.....	112
Conclusão.....	122
Referências bibliográficas.....	125

Índice de fotografias, mapas e tabelas

Fotografias

Foto 1: Família Piyãko.....	21
Foto 2: Vista aérea da aldeia Apiwtxa.....	37
Foto 3: Vista aérea do Centro <i>Yorenka Átame</i>	43
Foto 4: Rede de dormir tradicional.....	48
Foto 5: Capuz.....	49
Foto 6: Tipoia.....	51
Foto 7: Bolsa de algodão com sementes e penas.....	53
Fotos 8 a 11: Mulheres pintando suas <i>kitharentsi</i> com motivos tradicionais.....	56
Foto 12: Jovens usando <i>kitharentsi</i> e tipoias feitas com tecido industrial.....	57
Foto 13: Jovem usando <i>kitharentsi</i>	58
Foto 14: Minha tia Julieta com sua <i>kitharentsi</i> e tipoia.....	59
Foto 15: Adolescentes usando <i>kitharentsi</i> , colares e chapéus.....	60
Foto 16: Homens com suas <i>kitharentsi</i> e adornos.....	60
Foto 17: Tecido com padrão <i>shimamereki</i>	69
Foto 18: Tecido com padrão <i>shopa</i>	70
Foto 19: Tecido com padrão <i>sawawonoma</i>	70
Foto 20: Tecido com padrão <i>kôpero</i>	71
Foto 21: Tecido com padrão <i>tsirotxeiriki</i>	71
Foto 22: Tecido com padrão <i>kepareyriki</i>	72
Fotos 23 e 24: Plantando o algodão.....	84
Fotos 25 e 26: Colhendo o algodão.....	86
Fotos 27 a 30: Limpando, debulhando e batendo o algodão.....	88 - 89
Fotos 31 a 36: Preparação do fio e cesta com fusos, pedra e algodão.....	91
Fotos 37 a 40: Preparação da tinta preta com a casca <i>patsitaki</i> e o barro <i>pitsithari</i>	95
Fotos 41 e 42: Primeira etapa da montagem do tear.....	97
Foto 43: Tear visto de cima.....	97
Foto 44: Mulher tecendo.....	98
Foto 45: Tear recolhido.....	98

Foto 46: Usando a linha de nylon.....	100
Fotos 47 a 52: Tecelagem de bolsa e de <i>kitharentsi</i> com detalhes de teares e de tecidos.....	101-102

Observação sobre as fotos: A maior parte das fotos utilizadas nesta dissertação foi tirada em setembro de 2018 durante as “Oficinas de arte ashaninka entre as mulheres da aldeia Apiwtxa do rio Amônia”, projeto financiado pelo Museu do Índio – FUNAI (ver introdução). Durante as oficinas, atuaram como fotógrafos: Juliana Disha, Raine Piyãko e eu. Procurei sempre informar a autoria das fotos e o ano. No entanto, nem sempre foi possível identificar os/as autores/as. Algumas fotos fazem parte do acervo da Apiwtxa ou do meu acervo pessoal e não foi possível obter maiores informações sobre elas.

Mapa e Tabela

Mapa 1: Município de Marechal Thaumaturgo e Terra Indígena Kampa do Rio Amônia.....	36
Tabela 1: Vegetais utilizados para obtenção de tintas.....	77

INTRODUÇÃO

Do rio Amônia ao MESPT: minha trajetória como liderança Ashaninka

Sou Maria Alexandrina da Silva Pinhanta, mulher indígena do povo Ashaninka. Na língua do meu povo, meu nome é Shãtsi que significa nambu preta. Nasci e fui criada na aldeia Apiwtxa, na Terra Indígena Kampa do rio Amônia, no município de Marechal Thaumaturgo, no Estado do Acre, na fronteira do Brasil com o Peru. Sou filha de Antônio Piyãko, chefe tradicional do povo Ashaninka do rio Amônia e de Francisca Oliveira da Silva, mais conhecida como Pití, uma mulher branca, filha de seringueiro da região. Meus pais estão casados desde o final dos anos 1960 e tiveram sete filhos, cinco homens e duas mulheres. Eu sou a caçula.

Ao longo dos meus 39 anos de vida, passei por muitos aprendizados. Aprendi diversas coisas, de diferentes formas, em vários momentos de minha vida e com várias pessoas. Da infância até a fase adulta, aprendi muito com os meus pais e com os meus parentes ashaninka: tios, tias, primos e primas e o meu avô, que já faleceu. Durante esse período, aprendi conhecimentos importantes transmitidos através das atividades praticadas no dia a dia, na vivência em família e em sociedade. Aprendi a me relacionar e a respeitar a natureza fazendo uso dos recursos naturais de forma sustentável. Meus pais sempre me disseram: “Filha, você tem que saber viver neste mundo e para isso você precisa aprender muitas coisas. Você precisa saber cozinhar, plantar, cuidar da roça, pegar macaxeira no roçado, saber andar na floresta, pescar, fazer *piyarentsi*,¹ cuidar das crianças, fazer a *kitharentsi* (vestimenta), aprender nossas medicinas, conhecer da nossa espiritualidade para se proteger dos maus espíritos”. Quando criança, não entendia bem como era a vida adulta e tudo o que meus pais falavam me assustava. Como aprenderia tudo aquilo que eles diziam? Na época, lembro que fazer uma *kitharentsi* não era nada fácil. Não que isso tenha mudado, mas os ensinamentos naqueles tempos eram mais firmes. Os pais eram mais duros na transmissão de seus conhecimentos para seus filhos e filhas. Fazer uma *kitharentsi* exigia o aprendizado de muitos detalhes, devíamos seguir muitas regras, principalmente no uso das plantas medicinais. Para plantar o algodão, por exemplo, além das técnicas, também tínhamos que saber o período certo do ano, as fases

¹ Bebida fermentada à base de mandioca usada nas nossas festas, conhecida no Acre como caissuma ou caiçuma, *masato* no Peru e caxiri em outras regiões da Amazônia brasileira.

da lua, etc. Também tínhamos que saber a data certa para a colheita, para a limpeza do algodão, o modo de debulhá-lo, de fazer o fio e a pigmentação da linha. Tínhamos que aprender qual era o melhor período do ano para tecer, quando devíamos fazer uso de determinada medicina para fiar ou tecer, não podíamos comer certo tipo de comida, etc. Tive que aprender, passo a passo, todos esses conhecimentos porque era uma mulher e uma mulher ashaninka tem que saber fazer uma *kitharentsi* para poder ser respeitada, ser aceita pelas outras pessoas e para também ter um bom casamento. Eu era muito cobrada por minha mãe e minhas tias paternas que sempre foram muito exigentes em seus ensinamentos.

Lembro que, quando criança, minha mãe me levava, junto com a minha irmã Dora, para o roçado, para ajudá-la a plantar macaxeira, mas também batata doce, inhame, mamão, milho, etc. Ela me ensinou a arrancar a macaxeira e a cozinhá-la para fazer *piyarentsi*. Tive também que aprender os cuidados necessários para andar na floresta. Aprendi a pescar junto com meus irmãos. Tudo isso eram conhecimentos essenciais. Cada aprendizado desses tem uma lógica, envolve técnicas e ciência. Não pode ser feito de qualquer jeito.

Com a minha mãe também aprendi a colher o algodão na época certa. Em casa, a gente ajudava em tudo. Minha irmã e eu fazíamos comida, *piyarentsi*, aprendíamos a debulhar o algodão, a batê-lo, a fiar e a tecer. Cada uma dessas atividades era realizada de acordo com a nossa idade. Eram tarefas cansativas, mas também divertidas porque estávamos sempre juntos, trabalhando em família e, às vezes, em grupos maiores, com outras pessoas da comunidade. Meus tios Joana e Alipio também gostavam de me levar para pescar no rio, andar na mata para colher frutas, coletar cascas de árvores para tingir as vestimentas, etc. Foi assim que aprendi a ser uma mulher ashaninka, observando atentamente e praticando todos esses ensinamentos que me foram repassados pela minha família e pela minha comunidade.

Com meus pais, também aprendi a me relacionar e a me comportar com as famílias da comunidade. Aprendi a respeitar as pessoas mais velhas, meus irmãos, meus tios e os visitantes. Aprendi a distinguir as pessoas com quem eu poderia um dia casar e aquelas com quem era proibido. Meus pais também sempre foram muito exigentes em relação ao comportamento com as pessoas e com a sociedade de modo geral. Desde muito cedo, tive consciência que fazia parte de dois mundos: o mundo ashaninka e o mundo dos brancos. Tive que aprender a me relacionar com esses dois mundos bem diferentes. Todos

esses ensinamentos e aprendizados foram pilares fundamentais que me construíram como pessoa e que me possibilitaram seguir a vida dentro e fora da minha comunidade.

Até os meus 14 anos de idade, não conhecia a escrita. Sabia apenas desenhar algumas letras do alfabeto. Tinha aprendido com a minha mãe que havia cursado até o ensino fundamental. Com seu pouco conhecimento, ela ensinou os filhos a escrever e a ler o nome. Ela sempre falou que aprender a ler e escrever era muito importante, mas também não era o único e nem o melhor dos conhecimentos. Para além da escrita e da leitura, existiam muitos outros conhecimentos tão importantes quanto estes e que deviam ser valorizados, como os conhecimentos do meu povo Ashaninka. Minha mãe sempre teve a esperança de um dia ver seus filhos estudarem numa escola para aprender a ler e escrever de verdade. Quando ela falava isso, eu não acreditava muito. Achava impossível porque morávamos muito distantes da cidade e na nossa comunidade, a minha família era praticamente a única a saber o português.

Mesmo assim, minha mãe sempre falava da importância da educação escolar. Um dia, ela pediu para um dos meus irmãos, Isaac, deixar a aldeia e ir morar na casa de uma de suas irmãs em Cruzeiro do Sul onde poderia estudar. Foi assim que, aos 17 anos, a pedido de nossa mãe, Isaac saiu da aldeia para estudar na cidade. Em Cruzeiro do Sul, ele cursou do 1º ao 4º ano e aprendeu a ler e escrever pequenos textos. Em seguida, voltou novamente para a aldeia. Em 1993, após a demarcação da nossa terra e a criação da nossa associação APIWTXA, Isaac criou a nossa escola que recebeu o nome de meu avô Samuel Piyãko, que morreu em meado da década de 1980. Isaac foi escolhido pela comunidade para dar aula na aldeia. Ele era o único ashaninka que tinha um pouco de conhecimento do mundo da escrita. Foi na aldeia, com meu irmão Isaac, que tive meu primeiro contato com a escola. Ele foi meu primeiro professor e sou eternamente grata a ele pelos seus ensinamentos, não só na escrita e na leitura, mas também na vida pessoal.

Assim, de 1994 a 1998, estudei na escola da minha comunidade. Cursei até ao quinto ano do Ensino Fundamental. Em 1999, aos dezenove anos, fui morar na cidade de Cruzeiro do Sul com a minha cunhada da época, uma antropóloga não indígena que era casada com um de meus irmãos mais velhos e se estabeleceu em Cruzeiro do Sul. Trabalhava na casa dela durante o dia como babá e estudava no período noturno. Ao realizar a minha matrícula em uma das escolas na cidade, fui informada de que teria que recomeçar tudo novamente. Os meus estudos na aldeia não foram reconhecidos pela escola da cidade porque, na época, a nossa escola na aldeia ainda não era regularizada. Eu não tinha histórico escolar, nem qualquer outro documento que pudesse comprovar

que eu tinha estudado até o quinto ano. Por essa razão, tive que refazer tudo novamente. Assim, fui fazer o Supletivo do Ensino Fundamental.

Não foi fácil ter que recomeçar tudo outra vez. Foi uma experiência árdua, uma caminhada cheia de altos e baixos. Além de lidar com os preconceitos, tive que conviver com um mundo totalmente diferente daquele que conhecia na minha aldeia. Aprendi a ser forte para superar as humilhações e sempre lembrava do objetivo pelo qual estava ali: estudar e aprender um pouco mais sobre o mundo dos brancos para poder ajudar os meus pais e também a minha comunidade.

De 2002 a 2009, ainda morando na cidade de Cruzeiro do Sul, fiz o Ensino Médio. Em 2003, fui convidada por meu irmão Isaac para participar de uma reunião na comunidade, cujo objetivo era a regularização jurídica da nossa cooperativa. Ela já existia há muitos anos, mas passaria a ser legalmente registrada dentro dos parâmetros jurídicos do Estado brasileiro. Durante essa reunião, fui escolhida pelas pessoas da minha comunidade para fazer parte da diretoria de cooperativa ashaninka, que passou a ser chamada Ayõpare. A partir desse momento, deixei de ser babá e passei a fazer parte da coordenação da Ayõpare assumindo, inicialmente, o papel de tesoureira. Nesse mesmo ano de 2003, também comecei a trabalhar na Apiwtxa, a associação do meu povo, que passou a ter uma sede na cidade de Cruzeiro do Sul. O meu envolvimento com a cooperativa e com a associação do meu povo interferiu muito na conclusão do meu Ensino Médio. Tive que interromper os meus estudos várias vezes porque passava dias na comunidade ou em viagens a serviço da cooperativa ou da associação, o que resultava no acúmulo de faltas. Além de ter dificuldades para acompanhar as aulas, enfrentava problemas financeiros, uma vez que a maior parte de meu trabalho na cooperativa e na associação era voluntário ou ganhando apenas ajuda de custo para as viagens.

Na cooperativa e na associação pude desenvolver diversas atividades, mas minha principal atuação sempre foi na cooperativa Ayõpare, onde fui responsável pela organização e comercialização do artesanato ashaninka. Até os dias atuais, o artesanato, que eu prefiro chamar de arte como explicarei adiante, vem sendo o principal produto comercializado pela cooperativa Ayõpare, fornecendo, também, uma fonte de renda importante para as famílias ashaninka do rio Amônia. Embora soubesse confeccionar diversas peças da arte do meu povo, nessa nova fase da minha vida, tinha que lidar com a compra e venda desses produtos. Eu era totalmente inexperiente e despreparada para essa tarefa. Foi uma experiência extremamente difícil, pois tudo era novo e diferente. Não

sabia nem por onde começar. O único trabalho que eu sabia fazer na cidade era cuidar de criança.

No início, também fui muito criticada por algumas pessoas que trabalhavam na associação e na cooperativa. Diziam que eu não entendia nada dos assuntos da cooperativa e da associação. De fato, as críticas não eram totalmente injustas. Eu não sabia de nada mesmo! Mas estava ali para aprender e queria aprender. As críticas me doeram muito. Ficava triste e passei por vários períodos de desânimo, com vontade de desistir e voltar para a minha aldeia. Mas, ao mesmo tempo, eu também sentia a necessidade de estar ali e de continuar o meu trabalho. Tinha que enfrentar esse novo desafio porque, naquela época, eu era a única mulher da minha comunidade que conhecia um pouco mais da escrita e da vida fora da aldeia. Além disso, eu tinha sido a pessoa escolhida pela comunidade para cuidar da organização, produção e comercialização da arte do meu povo. Tinha essa responsabilidade que não podia desconsiderar. Assim, apesar de muitas dificuldades e do desânimo periódico, sempre procurei fazer o meu melhor, aprendendo lentamente, dia após dia.

Em 2000, a Organização de Professores Indígenas do Acre (OPIAC), na época coordenada por meu irmão Isaac Piyãko, e outros parceiros não indígenas fizeram uma reivindicação à Universidade Federal do Acre (UFAC) para que ela criasse um curso superior para professores indígenas. A discussão durou anos e, em 2008, a universidade lançou finalmente o primeiro edital de seleção para o Curso de Formação Docente para Professores Indígenas. Em 2009, no Campus Floresta da UFAC de Cruzeiro do Sul, meus irmãos Isaac e Wewito, meu primo Komayare e eu fizemos parte da primeira turma.

O curso teve duração de quatro anos e foi ministrado em módulos, sendo um período na aldeia e outro na cidade. Em 2013, nós quatro nos formamos na Licenciatura em Educação Escolar Indígena.² Esses quatro anos de faculdade foram muito importantes para mim, pois pude melhorar meu conhecimento do português, mas também adquirir novos conhecimentos e experiências que contribuíram muito no meu trabalho com a minha comunidade.

Como monografia de conclusão de curso, pensei, inicialmente, em fazer uma pesquisa voltada para a educação na tradição de meu povo Ashaninka, tendo em vista a minha atuação, naquele momento, como professora da escola Samuel Piyãko. No entanto,

² Isaac e eu fizemos nossa habilitação em Ciências da Natureza. Wewito fez sua habilitação em Artes e meu primo Komayare fez uma habilitação em Letras.

no decorrer das aulas presenciais e estudos de campo, acabei mudando o meu tema de pesquisa e passei a estudar o uso das tintas naturais do povo Ashaninka.

A escolha desse tema se deu por várias razões. Eu continuava fazendo parte da coordenação da cooperativa Ayõpare e era uma oportunidade para poder mostrar um pouco da diversidade e da riqueza dos conhecimentos tradicionais de meu povo no processo de produção de algumas peças de arte ashaninka. Dessa forma, pesquisei a coleta e obtenção das tintas, os diferentes tipos de pigmentação, o processo de mistura das tintas com barro, etc (PINHANTA, M. 2013).

Em 2009, ainda morando na cidade de Cruzeiro do Sul, sem emprego fixo, minha vida se tornou muito difícil. Na aldeia, a escola crescia e se estruturava. Meu irmão Isaac, coordenador da escola, precisava de mais professores para atender ao aumento do número de alunos. Como eu era uma das poucas pessoas da comunidade que tinha algum conhecimento sobre o mundo dos brancos, fui convidada por ele para voltar para aldeia e dar aula na escola da comunidade. Assim, passei os meus quatro anos de faculdade dividindo meu tempo entre a sala de aula na aldeia e meu estudo na UFAC, na cidade de Cruzeiro do Sul.

De 2009 a 2014 atuei como professora na Escola Samuel Piyãko. Ministrei aulas nas disciplinas de Ciências, Português, História e Geografia para os alunos do quinto ao nono ano. Ser professora também não foi nada fácil. Foi um grande desafio já que nunca recebi nenhum tipo de preparação para esse cargo. Sem experiência, me sentia insegura e, às vezes, incapaz de ministrar uma aula por mais simples que fosse. Os alunos eram todos falantes da língua ashaninka e poucos falavam ou compreendiam o português. Isso também me deixava ainda mais insegura porque eu era responsável pelas turmas mais avançadas e um dos meus objetivos nessas turmas era justamente ensinar o português. Com o passar do tempo, fui adquirindo experiência e confiança, mas o que me fez sentir mais segura foi o fato de eu ser ashaninka e falante da língua nativa. Isso fez com que eu sempre tivesse uma boa relação como meu povo e, por isso, me senti muito querida como professora.

Esse período como professora na minha aldeia me permitiu entender melhor a educação escolar diferenciada. Trabalhava com as duas línguas. Procurava valorizar a história e os conhecimentos tradicionais ashaninka sem deixar de lado o aprendizado do português e do mundo dos brancos. Dentre as disciplinas oferecidas, a que mais trabalhei foi a de ciências, pois estava ligada a meu tema de pesquisa da graduação do Curso de Formação Docente para Indígenas, com habilitação em Ciências da Natureza. Essa

disciplina também me possibilitou pesquisar e compreender melhor os processos de fabricação da nossa arte que é feita a partir de matérias-primas vegetais ou animais, com exceção dos colares e pulseiras de missanga. Como educadora e também pesquisadora, a minha consciência do valor dos conhecimentos tradicionais do meu povo cresceu ainda mais.

Em 2014, tive que deixar meu trabalho de professora na comunidade Apiwtxa e retornar para Cruzeiro do Sul. Essa mudança se deu, sobretudo, por questões familiares. Meu marido é branco e, na época, ele conseguiu um emprego na cidade. Mãe de uma menina pequena e grávida de um menino, tive que acompanhar o meu marido, pois não podia ficar na aldeia sem ele. Com o meu retorno a Cruzeiro do Sul, retomei as atividades na cooperativa Ayõpare e na associação APIWTXA.

Em 2016, meu irmão Isaac saiu da aldeia para concorrer à eleição para a prefeitura de Marechal Thaumaturgo. Foi eleito prefeito com 59% dos votos, tornando-se o primeiro prefeito indígena na história do Acre. Com a saída dele e da esposa da aldeia, que também era professora, fui novamente chamada a dar aula na escola Samuel Piyãko. Retomei as atividades na escola trabalhando como coordenadora pedagógica no turno da manhã e no turno da tarde. Durante esse período, dei aula para os alunos do sétimo ao nono ano.

No final do ano de 2017, tive que deixar mais uma vez meu trabalho de professora na aldeia e retornar para cidade de Cruzeiro do Sul. Essa mudança já se deu por conta do curso do Mestrado Profissional Junto a Povos e Terras Tradicionais (MESPT) da Universidade de Brasília (UnB). Tinha sido aprovada na seleção e comecei o curso em junho de 2017. Precisava estudar, fazer os trabalhos das disciplinas, me comunicar com os professores, tirar dúvidas, enviar os trabalhos, etc. Para tanto, tinha que ter acesso à internet e à energia elétrica para trabalhar com computador. Era impossível fazer isso na aldeia, sem energia e sem internet.

Ouvi falar pela primeira vez sobre o MESPT, em uma conversa que tive com Maria Luiza Ochoa (Malu) da Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-AC), em 2015. Depois dela, o meu irmão Isaac também comentou sobre esse mestrado. Ele pensou ser candidato à seleção, mas acabou entrando para a política. Em 2016, em um dos cursos realizados pela CPI/AC, no Centro de Formação dos Povos da Floresta em Rio Branco, também encontrei Lucas Manchineri. Ele me disse que estava cursando esse mestrado e que estava muito satisfeito. Incentivou-me a tentar a seleção. Por fim, o antropólogo José Pimenta, que trabalha conosco há muitos anos, também me deu mais detalhes a respeito do curso

do qual ele também é professor. Ele me incentivou a me candidatar ao processo de seleção e, aos poucos, fui me interessando pelo curso.

A possibilidade de estudar na UnB me intimidava muito. Parecia algo impossível para mim. Sentia-me incapaz de ocupar um lugar tão privilegiado. Tudo o que eu sabia era o conhecimento tradicional que me foi ensinado pelo meu povo. Minha formação escolar foi muito precária e falava um português regional, muito distante da língua falada nos grandes centros urbanos, principalmente nos espaços acadêmicos. Consultei a apresentação e os objetivos do curso na internet, na página da UnB. Se por um lado me sentia intimidada, por outro, também entendia que aquele espaço não era apenas de estudantes privilegiados. O MESPT vinha com uma proposta inovadora, de valorização dos conhecimentos tradicionais indígenas e das populações tradicionais. Ao mesmo tempo em que me sentia amedrontada, também me sentia acolhida e contemplada pela proposta.

Para mim, os objetivos desse curso estavam muito ligados às ideias e ações desenvolvidas pela associação APIWTXA, que pensa não só nos Ashaninka do rio Amônia, mas numa política de desenvolvimento sustentável mais ampla para toda a região do Alto Juruá, envolvendo comunidades indígenas e não indígenas (seringueiros, pequenos agricultores, etc.) e até mesmo nossos vizinhos em território peruano. O MESPT apresentava uma forma de pensamento baseada na sustentabilidade que nós, povos indígenas e tradicionais, já trabalhamos há muito tempo. Assim, aos poucos, o meu medo e minha insegurança foram diminuindo e comecei a ver nesse mestrado uma grande oportunidade de compartilhar os nossos pensamentos, de adquirir novas ferramentas, de conhecer novas experiências com outros povos e comunidades de outras partes do Brasil e de poder interagir e discutir, juntos, a ciência do conhecimento ocidental e a nossa ciência tradicional. Também percebi que o MESPT poderia contribuir não só com meu crescimento profissional, mas também me fazer crescer como liderança feminina do meu povo. Nesse curso, poderia adquirir novos conhecimentos, ferramentas e experiências que pudessem ajudar a melhorar o meu trabalho dentro e fora da minha comunidade.

O formato do curso, realizado em módulos, também me facilitava cursar esse mestrado porque as minhas condições financeiras, o meu trabalho na associação e na cooperativa, e a minha situação familiar não me possibilitavam passar longos períodos em Brasília. Foi assim que, em 2016, antes de ir para aldeia trabalhar como professora, eu me inscrevi no processo seletivo do MESPT. Fui aprovada e iniciei o meu mestrado em junho de 2017.

Ser aluna do MESPT durante os dois anos do mestrado foi um grande desafio para mim. Não me sentia prepara para fazer esse estudo, embora essa fosse a minha vontade. Foi uma experiência extremamente difícil e ao mesmo tempo muito rica em aprendizados e amizades. No início, me sentia muito insegura. Ouvia os professores falar palavras que não entendia, que sequer tinha ouvido antes. Os textos também eram difíceis e participava muito pouco das discussões em sala de aula. Aos poucos, no decorrer do curso, com ajuda de colegas e de alguns professores, fui melhorando e superando as minhas dificuldades.

O MESPT apresenta uma política pedagógica pioneira. Desenvolve um trabalho muito importante que visa a capacitação e o fortalecimento dos povos indígenas e das comunidades tradicionais, tendo como horizonte a gestão territorial e ambiental dos territórios habitados por esses povos e comunidades. Ele busca criar diálogos e pontes entre alunos oriundos de mundos muito diferentes. Procura fazer um trabalho baseado na realidade de vida dos estudantes, sem deixar de lado as discussões acadêmicas. Em suma, o MESPT nos permitiu não só discutir, mas também viver na prática, os desafios da interculturalidade e da sustentabilidade.

O MESPT também me possibilitou entender melhor como a sociedade envolvente pensa sobre os povos indígenas e as comunidades tradicionais. Foi uma experiência difícil, mas de muito valor. Acho que ainda é difícil para mim mensurar o quanto foi importante e valioso fazer parte desse mestrado, que me ajudou não só no meu crescimento profissional, mas também como pessoa. Com o MESPT, me senti mais fortalecida como liderança feminina do meu povo. Foi uma caminhada árdua, com muitas reclamações, intensas leituras, grande cansaço, incompreensões, muitas vezes acompanhada pelo silêncio da solidão por estar longe dos meus filhos, da minha comunidade, etc. Foram lições, aprendizados e amizades que levarei para toda a vida e que me ajudarão a fortalecer os trabalhos com a minha comunidade. Apesar das dificuldades, o MESPT abriu novos caminhos e me fez crescer como pessoa e liderança. Foi muito importante e gratificante.

A arte da tecelagem ashaninka como objeto de pesquisa

O povo Ashaninka tem uma cultura material muito rica, específica e diversificada. Ao todo, são mais de 70 peças de arte: bolsas, vestimentas, vários tipos de colares, arco e flechas, instrumentos musicais, como tambores e flautas, cestas, chapéus, esteiras etc.

Essas peças são fabricadas por homens e mulheres a partir de matérias-primas diversas tiradas da floresta e dos roçados. A coleta das matérias-primas utilizadas na fabricação dessas artes é feita de acordo com o plano de gestão e manejo da nossa terra e com o acompanhamento dos agentes agroflorestais da comunidade.

A produção desses artefatos pelas famílias ashaninka é muito importante, pois além de gerar fonte de renda para as mais de 130 famílias que formam hoje a comunidade Apiwtxa, é um momento de ensinamento, transmissão dos conhecimentos tradicionais e de diálogo entre jovens e adultos. É nesses momentos em que os jovens aprendem sobre a origem das peças de arte, sua história, a maneira de coletar as matérias-primas para produzir essa arte, a importância cultural de cada peça para o povo etc. Assim, a produção de uma peça de arte não se limita apenas à sua utilidade prática ou à satisfação das necessidades domésticas ou econômicas das famílias ashaninka. Cada artefato produzido carrega uma profunda conexão com a natureza, com a nossa ancestralidade, com todo um conhecimento cultural milenar de uso, costumes e crenças que estão diretamente ligados a plantas medicinais, a dietas específicas que proíbem o consumo de certos alimentos, à espiritualidade, etc. Todos esses conhecimentos são transmitidos de geração em geração com dedicação e sabedoria pelas pessoas mais velhas da comunidade. Este trabalho é sobre uma dimensão dessa arte: a tecelagem ashaninka. Entre os artefatos produzidos, vários são feitos a partir do algodão e a tecelagem ocupa um lugar extremamente importante no cotidiano do meu povo.

Quando entrei no MESPT, pretendia pesquisar a cooperativa Ayõpare e a arte ashaninka. Como procurei mostrar na seção anterior, sempre estive muito envolvida com a cooperativa e com a arte do meu povo. Além de produzir algumas peças, fui encarregada pela comunidade do processo de comercialização da nossa arte. Além de fazer parte da identidade ashaninka, a arte comercializada pela cooperativa fornece uma parte importante da renda das famílias da minha comunidade. Aos poucos, no decorrer das aulas e em conversas com meu orientador, fui percebendo que pesquisar a cooperativa e a arte do meu povo ao mesmo tempo era um tema muito amplo e para o qual eu não estava preparada. No entanto, não queria abrir mão de pesquisar a arte do meu povo e já vinha conversando sobre esse tema com as lideranças da minha comunidade. Em fevereiro de 2018, na minha aldeia, organizamos uma conversa com meus irmãos Moisés e Wewito, este último atual presidente da Associação APIWTXA, da qual participaram também Komayare, o meu orientador José Pimenta e outros membros da comunidade. Essa reunião foi fundamental para a redefinição do meu objeto de pesquisa que passou a ser a

arte da tecelagem ashaninka, com foco especial na *kitharentsi*, isto é, na vestimenta tradicional de meu povo.

Nessa conversa com meus irmãos, orientador e membros da minha comunidade, percebemos que não tínhamos um documento que apresentasse não só as nossas peças de arte, mas, sobretudo, o valor cultural e os conhecimentos associados à nossa arte. Desde que começamos a produzir e vender peças de arte, fizemos várias parcerias e elaboramos alguns catálogos e cartilhas para apresentar os nossos artefatos aos compradores e ao público em geral. Esses catálogos e cartilhas apresentavam os produtos com os nomes em ashaninka e em português. Alguns também davam informações técnicas básicas, por exemplo, sobre a matéria-prima que era utilizada na fabricação: tipos de madeira, palmeiras, etc. No entanto, faltava a esses catálogos e cartilhas, a dimensão cultural dessas peças, ou seja, a história, o significado cultural, os conhecimentos ambientais e técnicos, as formas de aprendizado e de transmissão desses conhecimentos, etc. Tudo isso nos parecia fundamental porque cada peça carrega uma longa história e tem significado cultural extremamente rico. Na minha pesquisa, decidi focar na arte da tecelagem e procurar apresentar essas dimensões que até então não tinham sido valorizadas nos catálogos e outras publicações.

Esta pesquisa sobre a tecelagem ashaninka também é, de certa forma, uma continuação da minha monografia de graduação que abordou o uso das tintas naturais do povo Ashaninka, do rio Amônia (PINHANTA, 2013). Estudar as tintas naturais do povo Ashaninka do rio Amônia foi muito gratificante. Essa pesquisa inicial me deu a oportunidade de conhecer e poder mostrar um pouco da diversidade e riqueza dos conhecimentos tradicionais de meu povo e me incentivou a ir além. Pesquisar a tecelagem era adentrar ainda mais o universo das mulheres ashaninka e uma maneira de dar visibilidade à riqueza de seus conhecimentos.

A arte da tecelagem é uma das atividades mais antigas e importantes do meu povo. Como veremos, várias peças de arte são feitas a partir da tecelagem do algodão que faz parte da história e da definição da identidade ashaninka. A tecelagem é uma das atividades produtivas mais antigas e é trabalhada exclusivamente pelas mulheres e carrega saberes e conhecimentos tradicionais que são repassados de geração em geração. Requer habilidades, conhecimentos, técnicas e, principalmente, a capacidade de observar. Tecer, para uma mulher ashaninka, não é só entrelaçar fios, é uma forma de manter o diálogo com sua origem, conectar-se com sua ancestralidade, se afirmar como mulher e manter vivo o conhecimento cultural milenar de meu povo.

O principal artefato de tecido produzido pelas mulheres é a vestimenta tradicional ashaninka chamada *kitharentsi* na nossa língua, também conhecida como *kushma* ou *cushma* entre os brancos. Hoje, como veremos, somente a vestimenta masculina é tecida no tear de modo tradicional. A feminina é feita com tecido industrial, mas é ornamentada com pinturas e adereços ashaninka. Por ser o artefato mais importante, darei um papel de destaque à *kitharentsi*.

A arte da tecelagem está presente no cotidiano das famílias da minha comunidade. Com exceção do algodão, plantado nos roçados, a maior parte das matérias-primas utilizadas na confecção dos tecidos é tirada da floresta. Como veremos, a arte da tecelagem usa corantes naturais para tingir os fios de algodão. Esses corantes são feitos de cascas e folhas de árvores, barro, madeira etc. Como procurarei mostrar nesta dissertação, a importância da arte da tecelagem não se limita aos conhecimentos técnicos associados à preparação e confecção do tecido ou à beleza estética desses artefatos, mas diz respeito a toda a história cultural e aos conhecimentos ambientais que cada peça carrega e que são transmitidos às novas gerações. Acredito que registrar a arte da tecelagem ashaninka, procurando não apenas identificar as diversas peças, mas mostrar a riqueza e a complexidade dessa arte, apresentando a sua dimensão histórica, cultural, simbólica e os conhecimentos técnicos e ecológicos que lhe são associados será de grande importância tanto para escola quanto para a cooperativa que comercializa esses produtos.

É importante esclarecer que o meu objetivo não é fazer um trabalho acadêmico ou desenvolver uma discussão teórica e antropológica sobre a arte da tecelagem entre os Ashaninka do rio Amônia. Meu principal objetivo é fazer um registro dessa arte que é pouco conhecida, valorizando e mostrando sua riqueza e complexidade, identificar seus problemas e apontar alguns caminhos para a resolução dos mesmos. Também procuro usar uma linguagem acessível não só por não dominar a escrita acadêmica, mas também porque quero que este trabalho seja lido e compreendido pela sociedade em geral e, sobretudo, pelas pessoas da minha comunidade, pelo menos aquelas que têm conhecimento suficiente da língua portuguesa. Espero que este trabalho sobre a arte da tecelagem ashaninka também possa fornecer elementos para estudos comparativos com a arte da tecelagem entre outros povos indígenas que a praticam.

A pesquisa sobre a tecelagem ashaninka também integra um projeto mais amplo da associação Apiwtxa que se encontra em fase inicial e é feito em parceria com a *Association Amazônia*, uma ONG francesa dirigida por Julien Orain que me ajudou muito para que eu pudesse viabilizar este estudo. De modo geral, esse projeto maior visa a

elaboração de um catálogo sobre a arte ashaninka, que contenha informações mais completas sobre cada uma das peças confeccionadas pelo meu povo.

Nesse trabalho, uso o termo “arte” em vez de artesanato. Não gosto da palavra artesanato para me referir às peças da cultura material do meu povo. Na nossa língua ashaninka, não temos palavras para traduzir nem “artesanato”, nem “arte”, mas o termo “artesanato” me parece menos adequado que a palavra “arte” por não considerar que ele expressa de modo satisfatório a riqueza dos conhecimentos tradicionais que estão embutidos em cada uma das peças produzidas pelas famílias ashaninka. Por isso, optei pela palavra “arte” em vez de “artesanato”.

Cabe notar que essa opção pelo termo “arte” no lugar de “artesanato” também encontra justificativa na literatura dos brancos, principalmente nos escritos antropológicos produzidos sobre a chamada “arte indígena”. O dicionário Houaiss, por exemplo, define a palavra “artesanato” como: “a arte ou técnica do trabalho manual não industrializado realizado por um artesão”. Por sua vez, o artesão, segundo o mesmo dicionário, é um “artista ou profissional que se dedica a trabalhos manuais”. Para a palavra “arte”, o dicionário Houaiss apresenta várias definições. Entre elas, destaco:

- 1- A habilidade humana de pôr em prática uma ideia, pelo domínio da matéria;
- 2- A produção de obras, formas ou objetos com ideal de beleza e harmonia.
- 3- O conjunto dessas obras, pertencente a determinada época, corrente, espaço geográfico ou cultural.

Segundo o mesmo dicionário, o artista seria a pessoa que se dedica à arte ou que tem talento e habilidades especiais para a arte. Desse modo, com base nessas definições do dicionário Houaiss, considero que as peças produzidas pelo meu povo, principalmente as de tecelagem feitas pelas mulheres ashaninka, podem ser consideradas como peças de arte e não simplesmente como peças de artesanato. Como o artesanato, as peças são produzidas manualmente e de modo não industrializado, mas elas também correspondem à definição de arte exposta acima.

O trabalho de campo: coleta e organização das informações

O trabalho de campo sobre a tecelagem foi realizado em julho, agosto e setembro de 2018 na aldeia Apiwtxa, na Terra Indígena Kampa do Rio Amônia, município de Marechal Thaumaturgo, região do Alto Juruá, Estado do Acre. Informações complementares foram coletadas em junho e julho de 2020.

Viabilizar as atividades do trabalho de campo, que deram origem a esta dissertação, também foi extremamente complicado. O MESPT não oferecia bolsa de estudo e eu estava desempregada, sem saber como fazer para viabilizar a minha pesquisa. Foi então que conheci, em Marechal Thaumaturgo, voltando da aldeia, Juliana Amorim Disha, indigenista da Coordenação Regional da FUNAI do Alto Juruá em Cruzeiro do Sul. Conversei com ela sobre a minha pesquisa e falei das dificuldades que encontrava para viabilizar o trabalho de campo. Cerca de dois meses depois, Juliana entrou em contato comigo e com o meu orientador, para dizer que havia um edital que oferecia um pequeno recurso para incentivar projetos culturais com povos indígenas. Tratava-se da Chamada de Projetos Culturais 2018, iniciativa lançada no mês de abril daquele ano, pela FUNAI e pelo Museu do Índio do Rio de Janeiro que apoiavam projetos voltados para o resgate e fortalecimento cultural dos povos indígenas. Em resposta a essa chamada, em maio de 2018 e com a ajuda de meu orientador e de Juliana, elaborei um pequeno projeto intitulado “Oficinas de arte ashaninka entre as mulheres da aldeia Apiwtxa do rio Amônia”. O projeto, de um valor de cerca de quinze mil reais (valor máximo estipulado na Chamada), previa um levantamento dos produtos feitos com tecelagem e a realização de oficinas de tecelagem na aldeia com as mulheres ashaninka com o objetivo de passar esses conhecimentos para as jovens. O projeto se encaixava perfeitamente com os objetivos do meu mestrado no MESPT e, como coordenadora dessas oficinas, eu receberia algumas diárias e os custos do deslocamento para a aldeia. Foi graças ao recurso recebido nesse projeto do Museu do Índio – FUNAI, que pude realizar o trabalho de campo que forneceu a maior parte dos dados usados nesta dissertação.

O meu trabalho de campo teve início em julho de 2018. Nessa ocasião, fiz uma primeira viagem à comunidade para planejamento das atividades das oficinas previstas no projeto apresentado e financiado pelo Museu do Índio – FUNAI. Permaneci na aldeia de 13 de julho a 10 de agosto de 2018, período durante o qual também pude dar início ao meu trabalho de campo para o mestrado. Em seguida, retornei a Cruzeiro do Sul e segui viagem para Brasília para mais um encontro presencial do MESPT.

Em setembro de 2018, voltei para a aldeia para a realização das oficinas de tecelagem ashaninka e para dar continuidade à minha pesquisa de campo para o mestrado. As oficinas aconteceram, entre os dias 3 e 14 de setembro de 2018, sendo que, após as oficinas, permaneci na aldeia até o final do mês de setembro para continuar a pesquisa e a coleta dados.

Nesse mês de setembro, foram realizadas duas oficinas na aldeia no âmbito do projeto do Museu do Índio – FUNAI, que também serviram para o meu mestrado. A primeira foi sobre a tecelagem e abordou todo o processo produtivo do tecido, desde a coleta do algodão até o produto final, ou seja, o objeto pronto para o uso.³ A segunda oficina teve como tema as pinturas e também abordou todas as etapas de pigmentação do tecido, desde a coleta das matérias-primas na floresta, cozimento, tingimento do tecido, coleta do barro, até à pintura dos desenhos na *kitharentsi* vestimenta tradicional do povo Ashaninka.

As oficinas contaram com a minha coordenação e com o apoio fundamental de Juliana Amorim Disha. Juliana era a responsável, por parte da FUNAI, pelo projeto e acompanhou toda a sua execução. Ao todo, participaram mais de quinze jovens com idade de seis a dezoito anos. Elas foram orientadas por oito mulheres anciãs que têm um grande domínio da arte da tecelagem. Também participaram alguns professores que acompanharam as atividades das duas oficinas.

O objetivo das oficinas foi fazer um registro da importância histórica e cultural da tecelagem para o meu povo, valorizar os nossos conhecimentos tradicionais e fortalecer o protagonismo das mulheres ashaninka. Também visavam a transmissão desses conhecimentos para as jovens. O registro foi feito por meio de fotografias e vídeo. A maior parte das fotografias contidas neste trabalho foram realizadas durante essas oficinas e são de autoria de Juliana Amorim Disha. Juliana também fez a filmagem, sendo apoiada nessa tarefa pelo meu sobrinho Heine Piyãko. O vídeo resultante das oficinas está atualmente em fase de produção.

As oficinas realizadas no âmbito do projeto Museu do Índio – Funai permitiram não só viabilizar financeiramente o trabalho de campo mas, também, recolher várias informações fundamentais para esta dissertação. Além de facilitar a coleta de dados, elas também me aproximaram ainda mais das mulheres da comunidade Apiwtxa. Mesmo

³ Como o tempo era curto, as oficinas de tecelagem foram voltadas, sobretudo, para a produção de uma bolsa (*thate*) e não de uma *kitharentsi*. No entanto, o processo é bastante semelhante sendo apenas mais simples e mais rápido.

sendo uma ashaninka, nascida e criada na aldeia, encontrava dificuldades para obter algumas informações. As mulheres ficaram muito gratas por saberem que eu estava criando um projeto e fazendo uma pesquisa para valorizar seus conhecimentos. Assim, durante as oficinas, a minha relação de confiança e amizade com essas mulheres se estreitou ainda mais.

Se as oficinas foram importantes para a coleta de dados, como dito anteriormente, o meu trabalho de campo começou em julho de 2018 na viagem de preparação, antes da realização das oficinas. Muitas informações contidas nesta dissertação também foram obtidas em outras ocasiões. Por exemplo, durante as festas do *piyarentsi* realizadas nos finais de semana na minha comunidade, mas também por meio de entrevistas individuais realizadas com algumas mulheres. Além das tecelãs, foram entrevistadas mulheres jovens, mas também alguns homens e lideranças da Apiwtxa. Nessas entrevistas, foram abordados os diferentes temas que compõem esta dissertação: história de origem da tecelagem, importância e significados culturais, etapas do processo produtivo da *kitharentsi*, transmissão dos conhecimentos para as novas gerações, forma de ensino e aprendizado etc. O registro dessas entrevistas foi feito por mim com gravações em celular ou com uso de gravador digital.

Após o retorno dessas oficinas, em meados de outubro de 2018, dei início à organização e à tradução dos dados coletados em campo. O material foi todo coletado na língua ashaninka. Fazer a tradução e organizar todo esse material obtido em campo também foi um trabalho demorado e exaustivo que acabou atrasando em alguns meses a escrita deste trabalho.

Em junho e julho de 2019, voltei à aldeia para acompanhar um projeto sobre a cultura material do meu povo Ashaninka, desenvolvido numa parceria entre a associação Apiwtxa e o Musée des Confluences da cidade de Lyon (França). Aproveitei essa ocasião para complementar algumas informações sobre a pesquisa.

Organizei esta dissertação em quatro capítulos. No primeiro, faço uma apresentação geral do povo Ashaninka, principalmente da história da minha comunidade no rio Amônia. Falo da nossa luta contra a exploração predatória de madeira na década de 1980, da demarcação da nossa terra indígena em 1992 e da nossa busca incansável pela autonomia e sustentabilidade do nosso território.

O segundo capítulo apresenta os diferentes artefatos de tecido e seus significados culturais para o povo Ashaninka. Traz, também, a história da tecelagem e a importância da *kitharentsi* para o meu povo.

O terceiro capítulo apresenta os materiais utilizados para a fabricação da vestimenta masculina e descreve as diferentes etapas do processo de produção, desde o plantio do algodão até a finalização da *kitharentsi*.

O quarto e último capítulo traz uma reflexão sobre a transmissão dos conhecimentos referentes à tecelagem no âmbito das famílias ashaninka, mas também da escola. Na conclusão, retomo alguns pontos fundamentais da dissertação, faço um diagnóstico da atual situação da arte da tecelagem na minha comunidade e falo dos principais desafios que se apresentam para nós, atualmente.



Foto 1: Família Piyãko. Em pé da esquerda para a direita: Isaac, Benki, Francisco, Wewito e Moisés. Sentados de esquerda para a direita: Shãtsi, Antônio, Pití e Dora. (Foto: Paula Colares / 2013)

CAPÍTULO I – Os Ashaninka do rio Amônia: história, política e sustentabilidade

Neste primeiro capítulo, farei uma apresentação geral do povo Ashaninka e de sua história, principalmente a história da minha comunidade, situada no rio Amônia, um afluente do alto rio Juruá, no Estado do Acre, no município de Marechal Thaumaturgo. Mostrarei como, a partir do final do século XIX, algumas famílias ashaninka vieram para essa região do Alto Juruá, hoje brasileira. Algumas dessas famílias se instalaram no rio Amônia onde mantiveram relações episódicas de troca com os brancos regionais durante a maior parte do século XX. Em seguida, apresentarei a luta da minha comunidade contra a exploração predatória de madeira na década de 1980 e a nossa organização progressiva para a demarcação do nosso território que foi, finalmente, demarcado e homologado em 1992. Por último, apresento a história mais recente da minha comunidade no período pós-demarcação da nossa terra que se caracteriza pela luta para garantir não só a sustentabilidade do nosso território, mas também das comunidades vizinhas da região do Alto Juruá como um todo.

1.1 – O povo Ashaninka: apresentação geral

Os Ashaninka pertencem ao tronco linguístico dos Arawak subandinos e são uma das maiores populações indígenas da região amazônica, contando hoje com uma população de mais de cem mil indivíduos. Ocupam um vasto território, ecologicamente muito variável, que se estende da parte baixa das vertentes orientais da cordilheira dos Andes centrais, até a região brasileira do Alto Juruá, na fronteira entre Brasil e Peru, no Estado do Acre.

Os Ashaninka se dividem entre Peru e Brasil de modo muito desigual, uma vez que cerca de 99% da população encontra-se no Peru. Na Amazônia peruana, estão presentes em seis regiões: Ayacucho, Junín, Ucayali, Pasco, Cuzco e Huánuco. Vivem em mais de quatrocentas Comunidades Nativas espalhadas, principalmente no Gran Pajonal, na região do Alto Ucayali, no Baixo Urubamba, nos rios Tambo, Ene, Pichis, Pachitea e Baixo Apurimac (PIMENTA, 2018a). Toda essa região amazônica situada a leste dos Andes centrais é conhecida no Peru como *Selva Central*. Segundo alguns

arqueólogos e antropólogos, os povos arawak, entre eles os ancestrais dos Ashaninka, vivem nessa região há cerca de cinco mil anos (PIMENTA, 2002). É também nessa região da *Selva Central* peruana que estão localizados os sítios sagrado do meu povo, que guardam a memória dos grandes acontecimentos da nossa história antiga. Entre esses sítios sagrados, encontra-se o chamado *Cerro de la Sal*, uma montanha onde, antigamente, antes da chegada dos brancos, o meu povo buscava sal que era usado na alimentação e para fazer trocas com outros povos indígenas.⁴

Os cerca de dois mil Ashaninka que vivem hoje em território brasileiro se subdividem desigualmente em sete terras indígenas, todas situadas na região do Alto Juruá, no Estado do Acre, próximas à fronteira com o Peru. Entre os Ashaninka do Brasil, a comunidade mais numerosa fica na Terra Indígena Kampa do rio Amônia, território demarcado pela FUNAI, em 1992. Segundo o levantamento que eu mesmo realizei em 2018, a população atual da Terra Indígena Kampa do rio Amônia é de cerca de 800 pessoas, reagrupadas na aldeia Apiwtxa⁵ e nos seus arredores, ou seja, os Ashaninka do rio Amônia representam quase a metade da população ashaninka que vive hoje no Brasil.

Como outros povos indígenas, a história do meu povo foi profundamente marcada pelo contato com a sociedade ocidental, mas a nossa história não começa com a chegada dos brancos. Antes da colonização espanhola na Amazônia peruana, o meu povo mantinha contatos, às vezes amistosos outras vezes guerreiros, com outros povos indígenas dessa região, como os povos da família linguística Pano: Kaxinawá, Yawanawá, Jaminawá etc. Estudos de arqueólogos, antropólogos e etnohistoriadores também mostram que nessa região da *Selva Central* existiam várias relações de comércio e guerra entre os povos da floresta, Arawak e Pano, e as antigas civilizações andinas, como o Império incaico (RENARD-CASEVITZ, 1992).

Os primeiros contatos entre os Ashaninka e os brancos foram registrados no final do século XVI por missionários jesuítas, ou seja, há quase cinco séculos. Hoje, embora a grande maioria das comunidades ashaninka estejam em contato com a sociedade branca, ainda existem algumas famílias que preferem viver de forma mais isolada, em regiões de

⁴ Situado nas proximidades do rio Perene, em território Arawak, as montanhas do *Cerro de la Sal* eram a principal fonte de abastecimento em sal para os povos dessa região amazônica. Antes da chegada dos europeus, a barra de sal era utilizada como moeda nas trocas entre os povos da Selva Central. O *Cerro de la Sal* era considerado o centro político, econômico e espiritual dos Arawak subandinos (VARESE, 1968). O meu povo ainda conta muita história sobre essa região e essa montanha.

⁵ A palavra “apiwtxa” pode ser traduzida em português pela expressão “todos juntos”. Ela dá nome à nossa aldeia e à nossa associação.

difícil acesso, com pouquíssimo contato com a sociedade ocidental. É o caso, por exemplo, de algumas comunidades ashaninka do rio Ene (VIANA, 2019).

Como aconteceu com outros povos indígenas, a história do contato dos Ashaninka com a sociedade ocidental é uma história de muito sofrimento, marcada pela violência e resultou em perdas importantes do nosso território, da nossa cultura e em muitas mudanças na nossa forma de organização social e política. No decorrer de quase cinco séculos de contato com os brancos, enfrentamos e resistimos a várias tentativas de colonização do nosso território e das nossas mentes.

Os conflitos com os brancos se iniciaram logo nos primeiros séculos da colonização espanhola com a chegada dos missionários, principalmente franciscanos, que queriam nos “civilizar” e explorar os nossos territórios e a mão de obra do meu povo. Após os espanhóis, a colonização continuou com as iniciativas do estado peruano para a conquista e integração da região amazônica. A partir do final do século XIX, o meu povo sofreu muito com a chegada dos caucheiros para explorar o caucho.⁶

A exploração do caucho na Amazônia peruana teve seu auge no final do século XIX e início do século XX. Está associada a alguns grandes patrões que são muitas vezes apresentados como heróis, mas são pessoas violentas e sanguinárias. O mais conhecido foi Carlos Fitzcarraldo, também conhecido como o “Rei do caucho”. Ele atuava na região do Ucayali e realizou expedições cruéis em vários rios dessa região em busca de caucho e de escravos indígenas. A história do “Rei do caucho” ficou conhecida por um filme do cineasta alemão Werner Herzog chamado “Fitzcarraldo”. A antropóloga francesa Renard-Casevitz (1992) descreveu algumas das atrocidades dessa época do caucho que tinha em Fitzcarraldo sua expressão mais cruel.

...mães que matavam seus bebês esmagando-lhes o crânio contra as vigas da casa-prisão para que não fossem escravos; (...) os que comiam terra para se suicidar; corpos cobertos de gasolina e queimados vivos para iluminar as refeições campestres de Fitzcarraldo; mulheres que recusavam a concubinação tinham as costas dilaceradas e cobertas de pimenta, eram trancadas sob o sol ardente em cubículos de zinco até morrerem; corpos torturados, almas mutiladas... (RENARD-CASEVITZ, 1992: 209-210).

Após a colonização promovida pelos missionários na época colonial, a exploração do caucho foi um dos momentos mais dramáticos para a história dos povos indígenas da

⁶ O caucho é um tipo de borracha muito presente na Amazônia peruana, enquanto no Alto Juruá brasileiro predominava a seringa (*hevea brasiliensis*). Essas duas espécies de borracha deram origem a duas frentes de expansão: os seringueiros brasileiros e os caucheiros peruanos.

Amazônia peruana de modo geral e para os Ashaninka em particular. Vários povos desapareceram ou foram dizimados em caçadas aos índios que ficaram conhecidas como “correrias”. Com a queda do preço da borracha na economia mundial, a pressão econômica sobre a região amazônica se afrouxou um pouco, mas se intensificou novamente a partir das últimas décadas do século XX, com as políticas dos governos peruanos que incentivaram a migração de populações andinas para a Amazônia, aumentando a pressão pela terra e a implementação de grandes projetos de desenvolvimento. Hoje, em toda a Amazônia peruana e na região de fronteira com o Brasil, além de grandes projetos de infraestrutura como estradas e hidrelétricas, o governo peruano implementou vários projetos de desenvolvimento para a exploração de madeira, minérios, petróleo e gás. Todos esses projetos levam a vários conflitos com os povos indígenas, cujos territórios e modos de vida estão ameaçados (PIMENTA, 2012).

Além de missionários, colonos, caucheiros, madeireiros, narcotraficantes e das iniciativas desenvolvimentistas do estado peruano, o meu povo Ashaninka também teve que enfrentar os movimentos de guerrilha, principalmente o Movimento Revolucionário Tupac Amaru (M.R.T.A) e o Sendero Luminoso (SL). Esses movimentos terroristas atuaram na *Selva Central* peruana na década de 1980 até o início dos anos 1990. Hoje, ainda existem alguns núcleos de guerrilheiros armados na Amazônia peruana que estão ligados ao tráfico de cocaína. O meu povo conta várias histórias de guerra contra esses terroristas que eles chamam de “comunistas”. As pessoas dizem que eles chegavam armados, invadiam o nosso território e levavam à força os adolescentes para serem treinados por eles para fazer guerra contra o estado peruano. Quem se opunha, era simplesmente executado. A violência desses movimentos de guerrilha levou a muitos conflitos e uma crise cultural muito profunda entre os Ashaninka do Peru: assassinatos, doenças, mortes por desnutrição, deslocamentos forçados, etc. No final da década de 1980 e início dos anos 1990, os Ashaninka de várias comunidades da *Selva Central* se juntaram e formaram um exército composto por centenas de guerreiros. Acabaram derrotando os “comunistas” que foram expulsos da região.

Assim, como para muitos outros povos indígenas, a história de contato dos Ashaninka com os brancos é uma história violenta, marcada pelo sofrimento, a dor e a morte. Apesar de todas essas adversidades, da discriminação, do racismo e da violência colonial, o meu povo sempre manteve a cabeça erguida e demonstrou uma extraordinária capacidade de resistência. Apesar de importantes perdas territoriais e culturais ao longo de sua história, os Ashaninka sempre foram um povo muito guerreiro e resistiram a muitas

invasões e tentativas de destruição. Perdemos os nossos lugares sagrados como o *Cerro de la Sal*, perdemos muitos dos nossos conhecimentos ancestrais, mas continuamos vivos, defendendo o nosso território, falando a nossa língua. A nossa cultura continua muito viva.

1.2 – Os Ashaninka no Alto Juruá e no rio Amônia: da chegada das primeiras famílias até a década de 1980.

A presença do meu povo Ashaninka na região do Alto Juruá, hoje pertencente ao Estado do Acre, data do final do século XIX. É importante lembrar que, nessa época, essa região ainda não era brasileira. O Acre só passou a ser integrado ao Brasil em 1903, com o Tratado de Petrópolis assinado entre o Brasil e a Bolívia, mas esse tratado não resolveu os conflitos de fronteira entre o Brasil e o Peru. A região do Alto Juruá só passou a ser oficialmente brasileira quando estes dois últimos países assinaram o Tratado do Rio de Janeiro, em 1909. Isso não é apenas um detalhe, pois como salientou Pimenta (2018a), o meu povo é às vezes acusado de ser um povo indígena peruano que veio para o Brasil. Na realidade, nós não viemos para o Brasil. Os Ashaninka já estavam no Alto Juruá no final do século XIX, antes dessa região se tornar território brasileiro.

Iniciadas pelo menos no final do século XIX, no auge da exploração da borracha, as migrações continuaram ao longo do século XX. As razões dessas migrações são muito variadas. A pressão sobre o nosso território decorrente da violenta expansão dos caucheiros peruanos em busca de borracha foi, sem dúvida, um fator importante que motivou muitas famílias a procurarem no Alto Juruá, naquele momento ainda pouco povoado pelos brancos, uma zona de refúgio. Mas várias outras razões também explicam essas migrações: a busca de um melhor lugar para morar, mais afastado dos brancos, de morte de parentes, de conflitos familiares, casamentos etc.

Assim, quando os seringueiros brancos chegaram na região do Alto Juruá, nos atuais municípios de Feijó no rio Envira, em Tarauacá e em Marechal Thaumaturgo ou nos rios Amônia e Breu, esses lugares já eram habitados por índios de vários povos, principalmente da família Pano, mas também pelos Ashaninka da família linguística arawak.

O rio Amônia nasce no Peru e é um afluente da margem esquerda do rio Juruá. No encontro desses dois rios fica a pequena cidade de Marechal Thaumaturgo que é o último município brasileiro do Alto Juruá, antes da fronteira com o Peru. Se a Amazônia

peruana era rica em caucho, o território do Alto Juruá era abundante em seringa e, a partir das últimas décadas do século XX, muitos seringueiros, vindos do Nordeste vão migrar para os seringais do Acre para explorar a borracha, entrando em contato com os povos indígenas, entre eles o meu povo Ashaninka.

As pessoas mais velhas da minha comunidade dizem que no final do século XIX e início do século XX, o rio Amônia era frequentado por vários povos indígenas. Além de algumas famílias ashaninka, viviam lá, por exemplo, povos da língua Pano, como os Amahuaca. Ainda hoje podemos ver vestígios de grandes acampamentos desses primeiros habitantes indígenas do rio Amônia, como restos de cerâmica e outros.

Até meados do século XX, apenas a parte baixa do rio Amônia, perto da sede do município de Marechal Thaumaturgo, era ocupada por famílias brancas que trabalhavam no antigo seringal Minas Gerais. A medida que subíamos o rio Amônia, a seringa era rara e a região era ocupada apenas por famílias indígenas até a cabeceira do rio, já em território peruano. Durante as primeiras décadas do século XX, as famílias ashaninka do rio Amônia, estrategicamente estabelecidas no curso médio e superior do rio, mantiveram contatos periódicos com os seringueiros brancos e os patrões regionais, trocando produtos da floresta por algumas mercadorias ocidentais.

A história dos Ashaninka do rio Amônia é mais conhecida a partir da chegada do meu avô paterno, Samuel Piyãko, no final da década de 1930. Quando o meu avô chegou no rio Amônia já existiam algumas famílias ashaninka como a família de Tenente, mas com a instalação definitiva do meu avô no médio rio Amônia, onde é hoje a Terra Indígena Kampa do Rio Amônia, o número de famílias aumentou. Meu avô teve muitos filhos e construiu, progressivamente, o principal grupo familiar entre os Ashaninka do rio Amônia. Após o falecimento do meu avô, em 1987, Antônio Piyãko, meu pai, tornou-se o chefe dos Ashaninka do rio Amônia. Seus filhos, meus irmãos, são hoje as principais lideranças da comunidade.

A história de Samuel Piyãko e do meu pai se confunde com a história da minha comunidade e merece ser contada com mais detalhes. Meu avô Samuel era originário do Alto Ucayali no Peru. Com cerca de dez ou doze anos de idade, foi trabalhar, por um curto período, no Baixo Ucayali para um patrão. Foi lá que ele conheceu Agostinho, um ashaninka originário do rio Tambo. Uns anos depois, Agostinho contou para Samuel que uma de suas filhas tinha sido levada sem permissão por um ashaninka para um outro rio no Peru. Agostinho desafiou então Samuel. Disse-lhe que se ele trouxesse a filha de volta, ele a entregaria para ser sua esposa. Samuel aceitou o desafio. Cumpriu com o combinado

e casou-se com Mariwãtxo, filha de Agostinho, com a qual teve sete filhos, entre eles o meu pai Antônio. Anos depois, Samuel também se casou com Amélia, irmã mais nova de Mariwãtxo, com quem teve mais dois filhos.

Segundo meus pais (ver também PIMENTA, 2018a), a vinda de Samuel Piyãko e seu sogro Agostinho para o Brasil se deu por vários motivos. Como Samuel tinha tomado a mulher, Mariwãtxo, de outro ashaninka, ele precisava ir para outro canto para evitar vingança. Também precisava encontrar um “bom patrão” para fazer *ayõpare*, palavra que a gente usa para falar do nosso sistema de trocas.⁷ Além disso, Samuel procurava um bom lugar para morar porque muitas doenças se espalhavam pela região do Ucayali e seus afluentes, trazidas, sobretudo, pelos caucheiros peruanos que exploravam aquela região.

Por todas essas razões, na final da década de 1930, Agostinho e Samuel fizeram uma primeira viagem exploratória à região do Alto Juruá no Brasil. Saíram do rio Sheshea, um afluente do Ucayali, atravessaram vários rios até chegarem no rio Amônia em território brasileiro onde se encontraram com a família de Tenente. Samuel e Agostinho gostaram do rio Amônia, que era um lugar tranquilo, com belas praias, com fartura de caça, peixe e muitos tracajás. A parte mais próxima da fronteira com o Peru era relativamente distante dos brancos que só ocupavam a parte baixa do rio e também suficientemente próxima deles para a manutenção das relações de comércio periódicas, que possibilitavam adquirir alguns bens industriais que já eram muito cobiçados pelo meu povo. Após essa primeira viagem, Samuel e o sogro voltaram ao Peru para buscar o resto da família. Assim, embora já existissem alguns ashaninka na região, a família de Samuel passou a morar definitivamente, por volta de 1940, no curso médio e alto do rio Amônia, próximo da fronteira com o Peru. Aos poucos, formou-se o principal grupo familiar dos Ashaninka do rio Amônia. Hoje, na minha comunidade, somos quase todos parentes. Samuel tornou-se um grande líder entre as famílias ashaninka até sua morte em 1987. Meu pai nasceu em 1949, já no rio Amônia.

Entre as décadas de 1950 e 1980, Samuel manteve sua família unida. Viviam de modo bem tradicional, em pequenos grupos domésticos, espalhados ao longo do rio, fazendo, de vez em quando, comércio com os brancos da região. Trocavam caucho, peles de animais silvestres, carne de caça e peixe por alguns produtos industrializados como sal, terçado, espingarda, sabão, linha de pesca, chumbo, isqueiro, agulha de costura, etc.

⁷ Essa palavra é complicada de traduzir em português. Ela é usada para o nosso sistema de trocas, mas também pode significar “amigo”, “parceiro de troca” e “compadre”. Fazer *ayõpare* é fazer troca, comércio. Nossa cooperativa se chama Ayõpare. O *ayõpare* também foi estudado por Pimenta (2009).

Essa situação perdurou praticamente inalterada até a década de 1980. No entanto, a partir do final da década de 1950, início dos anos 1960, algumas famílias de seringueiros, com a queda da economia da borracha, começam a procurar lugares mais preservados em recursos naturais, iniciaram um movimento de subida do rio e começaram a se instalar nas proximidades das famílias ashaninka. Entre essas famílias de seringueiros estava a família do meu avô materno, Francisco Chagas Munis da Silva, conhecido como Chico Coló.

Em meados da década de 1960, Chico Coló se instalou com sua família na foz do igarapé Amoninha, um afluente do rio Amônia, próximo à família de Samuel. A chegada de Chico Coló é importante para a história dos Ashaninka do rio Amônia porque uma das filhas, Francisca Oliveira da Silva, conhecida como “Pití” casou-se com Antônio Piyãko, um dos filhos de Samuel Piyãko. Juntos tiveram sete filhos, cinco homens e duas mulheres, sendo eu a caçula.

Samuel Piyãko e Chico Coló já se conheciam. Tinham trabalhado juntos no corte de madeira para um patrão da região e tinham muito respeito um pelo outro. Com o passar dos anos, a proximidade entre os dois homens se estreitou cada vez mais. Chico e Samuel tornaram-se grandes amigos e passaram a chamar um ao outro de *ayôpare* (“compadre”, “amigo”). Chico Coló era convidado para participar das festas de *piyarentsi*, bebida feita de mandioca fermentada. As crianças das duas famílias brincavam juntas e fizeram amizade. Antônio ficou muito amigo de Chico Velho, um irmão mais novo da minha mãe, da mesma idade que ele. Com cerca de dezessete anos de idade, Pití e Antônio começaram a namorar às escondidas.

Os dois namoraram por mais o menos um ano em segredo. Minha mãe, contrariamente à mãe dela, Nega Soares, minha avó materna, nunca teve preconceito contra os Ashaninka. Ela conheceu meu pai quando adolescente, quando foi morar com os pais na boca do igarapé Amoninha. Minha mãe conta que sempre teve grande admiração pelos Kampa, nome pelo qual o meu povo era chamado na região nessa época. Diz que era um povo com uma postura digna e impressionava a forma como eles se apresentavam ao descer o rio Amônia para fazer *ayopare* em Marechal Thaumaturgo e na foz do rio Breu. Ela lembra de Samuel e outros ashaninka descendo o rio Amônia em suas canoas cheias de homens, todos em pé, com rosto pintado, com suas *kitharentsi*, chapéu, com varejão⁸ na mão. Apesar do medo e do preconceito entre os brancos, muitos

⁸ Varejão é uma espécie de vara cumprida que é usada, na época da seca, quando o rio está pouco profundo, para empurrar a canoa.

achavam aquelas cenas bonitas. Segundo a minha mãe, os “Kampa” eram diferentes de todos os outros índios da região. Eles nunca pediam comida ou dormida, sempre traziam sua macaxeira e dormiam nas praias onde faziam seus próprios tapiri.

Após um ano de namoro às escondidas, minha mãe conta que Nega Soares desconfiou que ela estava gostando do meu pai e colocou uma de suas filhas para vigiar o romance. Não tardou muito para descobrir o namoro. Nega Soares ficou furiosa com a filha. Assim como a maioria dos brancos da região, a minha avó materna tinha muito preconceito contra os índios. Ela não gostava de índio. Falava que índio era preguiçoso, sujo, nojento. Dizia que índio não era gente etc. O pai de minha mãe, Chico Coló, também não gostou muito quando soube do namoro da filha com um ashaninka, mas percebeu que a filha estava determinada e acabou aceitando o namoro.

Samuel Piyãko ficou sabendo da fúria de Nega Soares ao descobrir o namoro de Antônio e Pití e foi falar prontamente com Chico Coló. Minha mãe conta que, um dia, Samuel, acompanhado por Antônio e vários ashaninka armados com arco e flecha, com o rosto pintado como se fossem para a guerra, foram à casa de Chico Coló. Quando chegaram, Samuel falou: “Compadre, quero sua filha para casar com meu filho. Se você não der, eu vou roubar ela”. Diante da situação, Chico Coló não teve outra saída e teve que aceitar. Foi assim que foi feito o pedido de casamento. Foi Samuel, meu avô paterno, pai de Antônio, que pediu ao meu avô materno a minha mãe para casar com um dos filhos dele. Nega Soares, minha avó materna, mãe de Pití, se negou a entregar a filha para um índio e brigou com o marido.

No entanto, para o desespero de Nega Soares, o casamento de Pití e Antônio ocorreu no dia 19 de janeiro de 1966, durante a festa de novenário da Vila Thaumaturgo, hoje Marechal Thaumaturgo. Casaram-se no Civil e na Igreja Católica, como queria a minha mãe. Nega Soares não compareceu ao casamento da filha e demorou anos para aceitar o casamento dos dois porque não queria ter um índio com genro. Só no final de sua vida, ela pediu desculpas à minha mãe e ao meu pai. Ela reconheceu que Antônio era um “bom homem”, trabalhador, caçador e que a filha estava feliz e bem cuidada.

Não foi somente minha avó materna que ficou revoltada com o casamento de sua filha com um índio. Minha mãe conta que esse casamento causou uma grande indignação entre os brancos da região. Recentemente, Pimenta fez uma análise antropológica desse casamento. Mostrou que, para além da história específica das duas famílias, esse casamento entre uma mulher branca e um homem indígena é pouco comum e revela uma

desigualdade de gênero que explica em grande parte sua rejeição social entre os brancos da região. Segundo o autor:

“(…) a estrutura dos casamentos entre índios e brancos é reveladora do caráter paternalista da sociedade brasileira e da assimetria de gênero que marcou sua construção. No Brasil, desde a colonização portuguesa, o casamento de um homem branco com uma mulher indígena é tolerado se não mesmo estimulado, edificou, inclusive, as bases do mito de fundação da nação brasileira que elogia a mistura harmoniosa das “três raças”: branco, índio e negro. No entanto, nessa mistura, o componente indígena é sempre feminino. Como dizem os ditados populares, é sempre a avó que é “pega a laço” ou a “dentes de cachorro”. Uma união inversa, ou seja, o casamento de uma mulher branca com um homem indígena é socialmente condenável e gera uma profunda reprovação moral. Ao se casar com Antônio, Pití quebrou as convenções sociais e morais. Sofreu com a discriminação dos brancos regionais e levou anos para seu matrimônio ser pelo menos tolerado por sua mãe e alguns familiares (...). É difícil imaginar que o casamento de Pití e Antônio seja um caso excepcional. No entanto, é atípico e, segundo meus interlocutores, é o único de que se tem notícia na região do Alto Juruá. Assim, esse casamento é um caso raro no qual uma mulher branca casada com um homem indígena se tornou parte da vida de uma sociedade indígena, na qual passou a ocupar uma posição de destaque” (PIMENTA, 2018a: 213-214).

Após o casamento, a minha mãe foi morar com Samuel, entre os Ashaninka. Ela passou a fazer parte de uma sociedade completamente diferente da dela e a exercer um papel muito importante. Ela ajudou muito o meu povo. Atuou como parteira, conselheira, enfermeira etc. Com o tempo, passou a conhecer em profundidade e a apreciar a cultura Ashaninka. Aprendeu a fazer a nossa arte, a fazer colares, pulseiras, aprendeu a fiar e tecer algodão. Ela entende perfeitamente a língua ashaninka, embora só fale em português. Apesar do convívio e do aprendizado adquirido da cultura, minha mãe nunca quis “fazer de conta” que era ashaninka. Continua falando português e a usar roupas de branco.

1.3 – A luta contra a exploração madeireira e pela demarcação da Terra Indígena Kampa do Rio Amônia

A ausência de seringa no médio e alto rio Amônia possibilitou ao meu povo manter uma certa distância dos brancos durante a maior parte do século XX. A partir do final dos anos 1970 e, sobretudo, na década de 1980, em decorrência da queda da economia da borracha no Alto Juruá e no baixo rio Amônia, ocorreu um processo migratório de famílias brancas que começaram a subir o rio em busca de melhores

condições de vida e entraram em nosso território para explorar madeira a mando de patrões de Cruzeiro do Sul.

A exploração predatória de madeira se intensificou na década de 1980 com três invasões mecanizadas: uma em 1981, e outras em 1985 e em 1987. Promovidas pelos empresários Orleir Cameli e Abrão Candido da Silva, essas invasões tinham como objetivo principal as madeiras de lei como cedro e mogno. Foram usados maquinários pesados como caminhões e tratores de esteira.

Os patrões madeireiros usaram os brancos da região como mão de obra, mas também usaram o meu povo, que passou a depender do trabalho da madeira e desses patrões para adquirir mercadorias. Os Ashaninka eram forçados a trabalhar para os madeireiros na abertura de caminhos ou estrada para facilitar a retirada das toras de madeiras do centro da mata até a beira do rio ou dos igarapés. O trabalho era difícil e não só envolvia os homens, mas muitas vezes mulheres e crianças. Sem conhecer a escrita e as regras do mercado, durante anos, o meu povo trabalhou numa situação parecida à de escravidão, sendo enganado pelos intermediários e atravessadores regionais a serviço dos patrões madeireiros.

A exploração madeireira da década de 1980 teve consequências dramáticas para o meio ambiente e para a cultura do meu povo. Dezenas de quilômetros de estradas e ramais foram abertos na floresta, comprometendo grande parte de nosso território e empobrecendo significativamente a biodiversidade da região. As explorações madeireiras também afastaram os animais e poluíram os rios, o que levou à diminuição dos peixes e da caça, afetando toda a alimentação do meu povo. Os Ashaninka levavam uma vida muito simples, baseada na agricultura de subsistência, pesca, caça e extrativismo. Com a invasão dos madeireiros, muitas doenças trazidas pelos brancos também começaram a aparecer, como diarreia, hepatite, gripe, coqueluche e sarampo. Algumas pessoas morreram, sobretudo, crianças. A exploração madeireira também levou ao deslocamento de algumas famílias indígenas que optaram por ir para o Peru. Os brancos também perturbavam a nossa vida cultural, queriam nos impedir de falar a nossa língua e distribuía bebidas alcoólicas no *piyarentsi* (bebida fermentada de mandioca). Na década de 1980, em razão da exploração predatória de madeira em nosso território, vivemos a pior crise da nossa história.

Antes de prosseguir com a história vivida pelo meu povo na década de 1980, é importante dizer que os impactos ambientais e socioculturais causados pela exploração predatória de madeira, não se limitam a esse período. Eles têm consequência até hoje,

mas a questão da exploração predatória de madeira continua sendo um problema para a minha comunidade.

Como mostrarei adiante, após a demarcação da nossa terra, iniciamos um longo trabalho de recuperação ambiental do nosso território com projetos de reflorestamento de áreas devastadas pelas madeireiras. Esse trabalho tem apresentado bons resultados ao longo das últimas duas décadas. No entanto, o meu povo, mesmo nos dias atuais, continua sentindo as consequências da exploração predatória de madeira da década de 1980. Essas consequências afetam diretamente a produção da nossa arte. Por exemplo, cedro e mogno são dois tipos de madeira muito utilizadas na vida cotidiana de meu povo e na fabricação de nossas peças de arte. O cedro é utilizado para fazer os nossos tambores que é tocado nas festas de *piyarentsi*. O mogno também é usado para fazer canoas e a gamela de *piyarentsi*. Como veremos no capítulo três, nós também usamos a casca do mogno para tingir a nossa *kitharentsi*. Essas espécies madeireiras acabaram se tornando raras e muitos dos novos plantios ainda não produziram árvores suficientemente grandes para atender todas as necessidades da nossa comunidade.

Além disso, é importante dizer que a demarcação do nosso território em 1992 não foi suficiente para garantir a inviolabilidade dos limites da nossa terra. A exploração predatória de madeira continua sendo uma ameaça constante. Assim, no final da década de 1990 e no início dos anos 2000, o nosso território passou a enfrentar novas invasões de madeireiros. Dessa vez, as invasões ocorreram na região de fronteira com o Peru e foram realizadas por madeireiros peruanos que abriram cominhos na floresta para invadir o território brasileiro e a nossa terra para roubar madeira. Diante das novas invasões, a minha comunidade se mobilizou e com a ajuda dos nossos parceiros, denunciemos essas invasões nas mídias nacional e internacional e acionamos as autoridades brasileiras e peruanas. Aos poucos, as invasões pararam, mas, de vez em quando, algumas ainda acontecem. Até hoje, a madeira do nosso território continua sendo um recurso natural muito cobiçado pelos brancos, tanto brasileiros como peruanos, o que gera uma situação de constante preocupação para o meu povo.

Essa ganância por madeira já gerou uma tragédia. No dia 01 de setembro de 2014, quatro líderes ashaninka da Comunidade Nativa de Saweto, do lado peruano da fronteira, que fica distante cerca de seis horas de caminhada da nossa aldeia Apiwtxa, foram assassinados por madeireiros enquanto se deslocavam para uma reunião política na nossa comunidade. Essa reunião tinha justamente como objetivo discutir a situação da fronteira diante da exploração ilegal de madeira e do narcotráfico que também é uma ameaça

constante nessa região. Esses assassinatos tiveram uma repercussão muito grande nas mídias brasileira, peruana e internacional, uma vez que um dos ashaninka mortos, Edwin Chota, era um importante líder ashaninka e sua luta em defesa da Amazônia era reconhecida internacionalmente.⁹

Voltamos à década de 1980. Diante da situação de crise ambiental, social e cultural provocada pela exploração predatória de madeira nos anos 1980, começamos progressivamente a nos organizar. Buscamos pensar formas de resistência e sair da dependência dos patrões. O meu avô Samuel Piyãko conseguiu manter seu grupo familiar unido e chamou outras famílias ashaninka para se juntarem à nossa para lutar contra os patrões madeireiros. Não sabíamos muito como fazer isso, mas não aguentávamos mais sofrer na dependência dos patrões. Nesse período, em meados dos anos 1980, também contamos com a ajuda da FUNAI, representada por duas pessoas: o antropólogo Terri Valle de Aquino e o indigenista Antônio Luís Batista de Macedo. Essas foram as primeiras pessoas que chegaram na região do Alto Juruá para falar dos direitos dos povos indígenas e se tornaram grandes aliados do meu povo. Terri e Macedo foram os primeiros a nos falar sobre o nosso direito à terra. Eles nos orientaram para encontrar uma forma de lutar pelos nossos direitos sem entrar em confronto com os brancos, buscando os órgãos competentes para solucionar o conflito com os madeireiros. Ambos não mediram esforço para lutar, juntos com as famílias ashaninka, pela demarcação do nosso território e, até hoje, são aliados importantes. Em muitos momentos, Terri e Macedo se posicionaram contra a própria FUNAI em defesa dos nossos direitos.

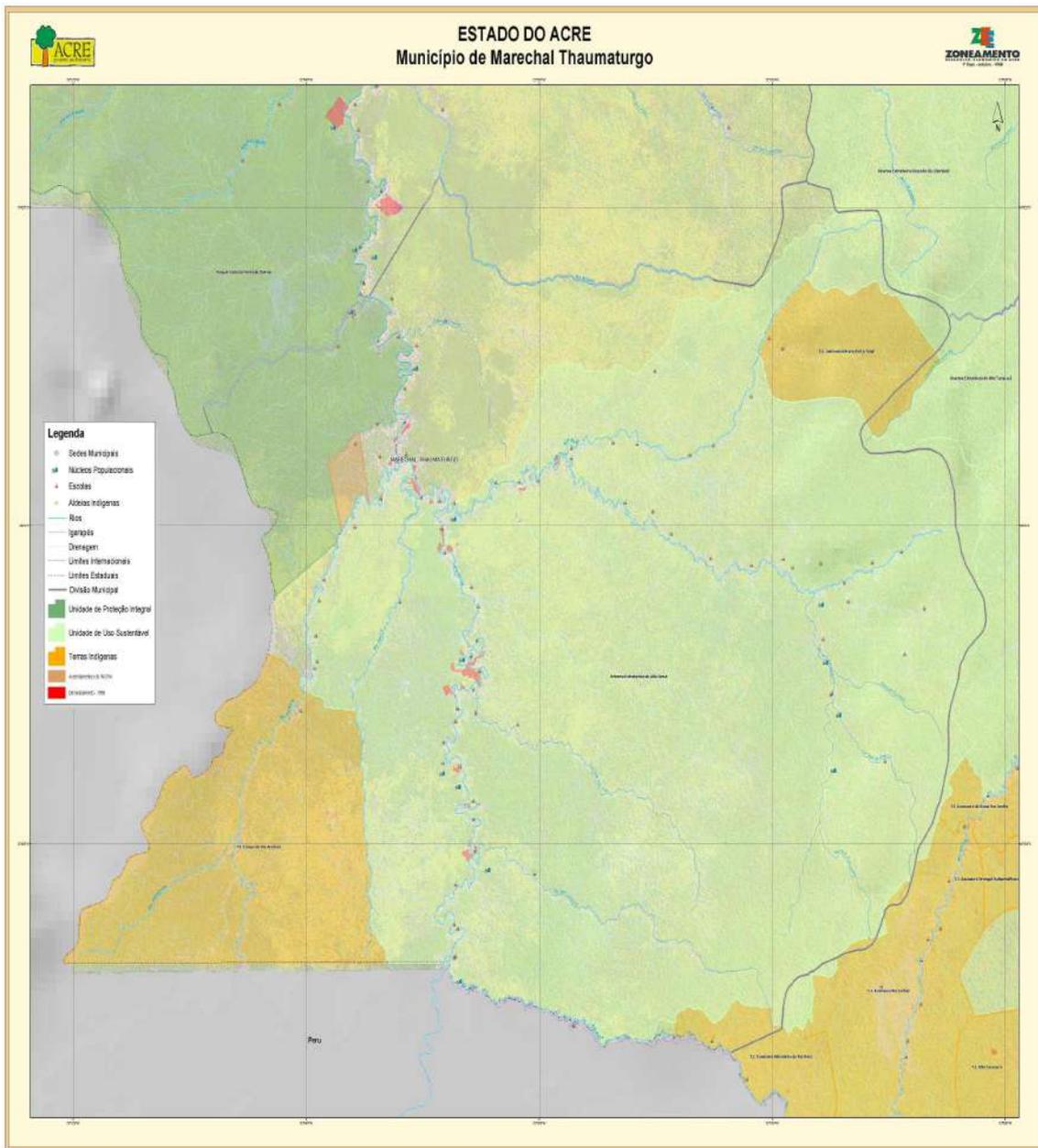
O falecimento do meu avô Samuel, ocorrido em 1987, foi um momento muito difícil para o meu povo, pois ele era uma pessoa muito respeitada e sua morte conturbou toda a estrutura organizacional dos Ashaninka do rio Amônia. Mas não desistimos de lutar pelos nossos direitos. Meu pai e meus irmãos mais velhos, Francisco e Moisés, decidiram continuar a luta do meu avô e tomaram a frente do movimento. Aos poucos, as famílias ashaninka se juntaram em torno do meu pai e criamos a comunidade Apiwtxa (“todos juntos”). A nossa associação foi criada em 1993 com o mesmo nome para mostrar que estávamos unidos para lutar pelos nossos direitos constitucionais.

No final dos anos 1980 e início dos anos 1990, os conflitos com os madeireiros se agravaram. Nesse momento, também passamos a contar com a ajuda da antropóloga Margarete Mendes, da Universidade de Campinas, que veio fazer seu mestrado na nossa

⁹ Sobre as circunstâncias e consequências desses assassinatos, ver Osório (2018) e Pimenta (2018b).

comunidade (MENDES, 1991). Como Terri e Macedo, Margarete foi uma pessoa muito importante na luta do meu povo pela terra. Ela nos orientou sobre os nossos direitos, garantidos pela Constituição de 1988, o que nos ajudou muito.

Assim, com ajuda dessas pessoas e outros parceiros brancos, passamos a adquirir mais conhecimento. Escrevemos cartas e documentos para autoridades, como a Polícia Federal, a FUNAI e outros. Nessas cartas, denunciávamos a exploração madeireira e pedíamos agilidade para a retirada dos posseiros brancos e a demarcação da nossa terra. Durante esse período, o meu pai e os meus irmãos mais velhos se tornaram as principais lideranças da comunidade. Entre os Ashaninka, eles eram os que falavam melhor o português e que conheciam suficientemente o mundo dos brancos. Meu pai e meus irmãos mais velhos sofreram várias ameaças de morte por parte dos madeireiros e de pessoas de Marechal Thaumaturgo, mas eles e o meu povo Ashaninka nunca desistiram de lutar pelo nosso território. Em 1991, acompanhados de Margarete Mendes, meu pai e meu irmão Moisés foram à Brasília para reivindicar a demarcação da nossa terra na presidência da FUNAI. Essa viagem teve uma grande repercussão na imprensa e foi fundamental para alcançarmos o nosso principal objetivo. Após anos de luta contra os madeireiros, a Terra Indígena Kampa do Rio Amônia foi finalmente demarcada no dia 25 de junho de 1992 com uma área de 87.205 hectares. Desde então, todos os anos, para comemorar essa conquista, realizamos uma grande festa na nossa comunidade com muitos convidados.



Mapa 1: Município de Marechal Thaumaturgo e Terra Indígena Kampa do Rio Amônia no canto inferior esquerdo.



Foto 2: Vista aérea da aldeia Apiwtxa em 2005 (acervo Apiwtxa).

Como mostrou Pimenta (2007), a demarcação do nosso território deve ser situada num contexto histórico regional mais amplo que se caracterizou pela Aliança dos Povos da Floresta. No final da década de 1980 e início da de 1990, esse movimento juntou índios, seringueiros e outras populações tradicionais da Amazônia. Todas essas populações tinham seus territórios invadidos por atividades como a pecuária ou a exploração predatória de madeira que ameaçavam seus modos de vida em harmonia com a floresta. Por isso, decidiram se unir para ter mais peso político. Com o apoio do movimento ambientalista e de ONGs, a Aliança dos Povos da Floresta marcou profundamente a história da região do Alto Juruá. Foi durante esse período que foram criadas várias terras protegidas nessa região. Além de terras indígenas como a nossa, podemos citar o Parque Nacional da Serra do Divisor, criado em 1989, e a Reserva Extrativista do Alto Juruá, em 1990, que foi a primeira reserva extrativista criada no Brasil. Essas duas unidades de conservação fazem fronteira com a nossa terra.

Por fim, para terminar este relato da luta pela terra do meu povo, queria destacar novamente o papel político da minha mãe, Pití. Como salientou recentemente Pimenta (2018), mesmo sendo uma mulher branca, minha mãe teve uma atuação fundamental na

defesa dos direitos de meu povo, principalmente na luta pela demarcação do nosso território. Minha mãe sempre foi uma mulher de coragem e garra. Sempre demonstrou grande respeito pela cultura e o modo de vida dos Ashaninka. Depois do casamento com o meu pai, sua história de vida esteve ligada à luta da minha comunidade e do meu povo. Aos poucos, minha mãe foi ganhando a confiança das outras famílias ashaninka. Na década de 1980, no auge da tensão com os brancos, a presença dela entre os Ashaninka foi muito importante para evitar conflitos mais sérios. Como defensora dos nossos direitos, ela passou a ser vista pelos brancos como uma “inimiga” e também sofreu ameaças. No entanto, alguns invasores brancos que trabalhavam para os madeireiros eram seus familiares: irmãos, tios, cunhados e primos. Assim, ela também atuou como uma espécie de mediadora para diminuir as tensões entre os Ashaninka e os brancos. Ela sempre procurou buscar uma solução pacífica, fazendo os dois lados se entenderem. Aos poucos, minha mãe convenceu membros de sua própria família e também de outras famílias brancas a se retirarem daquela terra que era dos Ashaninka. A maioria dessas famílias de ex-seringueiros foi morar na Reserva Extrativista do Alto Juruá. Hoje, os familiares da minha mãe, ou seja, meus tios e primos maternos, também são grandes aliados do povo Ashaninka. Lutamos juntos pelo sonho de poder manter nossos modos de vida, respeitando a natureza.

Minha mãe teve ainda um papel muito importante na nossa formação. Desde quando éramos crianças, ela nos ensinou, a mim, aos meus cinco irmãos e à minha irmã Dora, a falar português, a conhecer e a aprender um pouco sobre o mundo dos brancos, assim como o básico da escrita e da leitura. Na época, não existia escola no rio Amônia. Todos nós vivíamos na aldeia e foi ela que nos ajudou a entender que havia um outro mundo, com um povo diferente e que teríamos que aprender a nos relacionar com esse mundo. Mesmo informal, o ensino e os valores que ela nos transmitiu foram importantes para a compreensão e afirmação política de meu pai e dos meus irmãos mais velhos como lideranças. Ela ajudou todos nós a entender melhor o mundo dos brancos. Assim, apesar de minha mãe ser uma mulher branca, todos os Ashaninka reconhecem sua importância e têm um grande respeito por ela.

1.4 – A criação da cooperativa Ayōpare e a busca da sustentabilidade no Alto Juruá

A demarcação da Terra Indígena Kampa do Rio Amônia foi uma grande vitória para o meu povo. Embora ainda continue sendo negado a muitos povos indígenas do Brasil, o direito ao território é assegurado pelo Estado brasileiro na Constituição de 1988. A garantia ao território é essencial para os povos indígenas, mas não é suficiente. A criação de uma terra indígena, com limites rígidos, também muda a concepção de território de um povo e traz novos desafios em relação à sustentabilidade.

Antes da chegada dos brancos, a dinâmica territorial do povo Ashaninka era mais flexível. No passado, as famílias ashaninka podiam transitar por um amplo território, sem fronteiras ou limites bem definidos. Os recursos naturais eram abundantes e as famílias escolhiam um lugar agradável para morar durante três ou quatro anos. Depois desse período, mudavam-se para outro local, deixando a floresta e os roçados se recuperarem para depois voltar para esse mesmo lugar alguns anos depois. Como afirma a liderança Francisco Piyāko em entrevista ao antropólogo José Pimenta, a chegada dos brancos no período da borracha e a demarcação da fronteira entre o Brasil e Peru mudou muito a nossa concepção de território:

“O Amônia era um rio que tinha muita fartura e os Ashaninka todos os anos visitavam esse rio. O nosso povo ficava mais no rio Ucayali, mas ele descobriu essa fronteira, essas cabeceiras de rios também, que era o Amônia, o Juruá, o Breu, o Envira. Eles nunca foram pelo lado do Purus porque a concentração era muito grande de outros índios naquela região. Eles sempre procuravam rios com muitas praias grandes, que é um jeito muito nosso, ashaninka. Um rio médio, que não seja um rio muito grande, com muito peixe e caça, tudo isso tem muito a ver com a nossa cultura. Então, quando alguém escreve sobre a história da ocupação do nosso povo aqui ele fala: “Faz tempo que você mora aqui?” “Moro, faz tempo”. “Quanto tempo?” “Ah, os meus filhos uns nasceram aqui, outros nasceram no Juruá, outras nasceram lá não sei aonde...”. Então as pessoas se baseiam sobre essas informações. Quando a gente começa a ver que há outras histórias. Não é simplesmente uma questão de morar. Olha, nós viemos morar aqui, construir as nossas casas para cá, a partir do momento que nós começamos a ver que aqui dava para a gente morar e quando a gente teve vontade de morar aqui mesmo, porque queríamos mudar de canto. Mas a gente já andava por aqui. Quando a gente começou a ter os primeiros contatos com os brancos que vieram aqui, aí começou a aparecer os peruanos, apareceu os brasileiros e a gente não sabia onde é que estava. A gente sabia que era território da gente, mas não sabíamos se era do Brasil, se era do Peru. Porque eram dois povos, duas línguas diferentes que estavam aparecendo aqui. O meu povo conta também a história de quando teve um conflito grande entre o Brasil e o Peru [trata-se da batalha do rio Amônia em 1904]. Na hora que começou o conflito todo mundo saiu porque não estavam entendendo nada (...). Então todo mundo saiu e foram dar uma volta. “Vamos sair daqui, deixar o pessoal brigar porque não sei o

que está acontecendo”. Ninguém entendia nada. Depois de alguns anos voltaram, aí quando voltaram, encontraram as pessoas dizendo aqui é Brasil, aqui é Peru. Aí, começaram a colocar isso na cabeça do nosso povo ashaninka. O pessoal começou a dizer que agora não tinha mais briga, que já tinha acabado, tinham resolvido a questão dos limites. Então, o nosso povo começou a se instalar mesmo, fazendo casa. Não foi a gente que foi para o Brasil, foi o Brasil que veio até nós. Nem a gente foi para o Peru. Eu já falei muito isso em vários cantos. Nós somos daqui mesmo. Somos da bacia do Ucayali, conhecemos essas cabeceiras todas, conhecemos o Juruá, conhecemos a serra também, a gente conhece tudo isso. A gente tinha os nossos períodos de viagens coletivas para ir buscar as nossas matérias para fazer artesanato, a gente fazia nossas pescarias, a gente viajava pelos rios, sempre foi assim, antes mesmo do contato com o branco. A gente ocupava todo esse espaço, a gente andava por esse canto todo e ninguém sabia de onde vinha esse pessoal branco. Estava aparecendo, aparecendo cada vez mais e destruindo tudo, e aí a gente não sabe a história dos brancos, as datas, isso é coisa de branco. Nós temos a certeza que foram os brancos que vieram. Foi o Brasil que veio para cá, foi o Peru que veio para cá e nós ficamos morando aqui”. (Entrevista com a liderança ashaninka Francisco Piyãko, citado em: PIMENTA, 2002: 110-111).

Hoje, não temos mais essa liberdade de ir e vir. Todos os lugares estão ocupados por brancos, brasileiros ou peruanos e também por outros povos indígenas. Sobrou pouca terra para os Ashaninka. Lentamente, o meu povo começou a entender que tinha que viver num território limitado e que esse espaço tinha que ser cuidado, trabalhado e planejado para garantir o futuro das famílias.

Para enfrentar esse novo desafio, os Ashaninka do rio Amônia tiveram que dialogar cada vez mais com o mundo dos brancos, conhecer suas ideias, adotar novas ferramentas e técnicas e adaptá-las à nossa realidade. Assim, com a formação da comunidade Apiwtxa, também tivemos que criar uma cooperativa e uma escola. Essas instituições, vindas do mundo dos brancos, foram aos poucos incorporadas pelos Ashaninka para fortalecer a nossa luta política. No capítulo quatro, falarei da nossa escola que possibilita a valorização da nossa cultura e da nossa história e ao mesmo tempo aprender sobre o mundo dos brancos. Quero aqui falar da nossa cooperativa e como, aos poucos, o meu povo procurou desenvolver atividades sustentáveis com vários parceiros, como alternativa econômica à exploração predatória da floresta.

Ainda em 1986, em plena luta contra a exploração madeireira, o meu pai e meus irmãos mais velhos, Francisco e Moisés, com apoio da FUNAI e de outros parceiros, criaram uma cooperativa para manter as famílias unidas e sair da dependência econômica dos patrões. A cooperativa iniciou com venda de produtos agrícolas, principalmente, feijão e arroz. No entanto, essa primeira experiência não deu certo. Tivemos muitas dificuldades para vender a nossa produção agrícola porque houve boicote por parte dos

pequenos comerciantes de Marechal Thaumaturgo ligados aos patrões madeireiros. Desperdiçamos grande parte da nossa produção que simplesmente estragou. Percebemos também que para produzir esses produtos tínhamos que fazer roçados grandes e desmatar áreas importantes de floresta.

Diante dessa experiência malsucedida com produtos agrícolas, a partir do final da década de 1980, começamos a orientar as famílias da comunidade para a produção e venda de peças da nossa arte. Nessa época, a antropóloga Margarete Mendes vivia na nossa comunidade e foi uma pessoa importante para valorizar a nossa cultura material e colocar a nossa arte no mercado. Assim, aos poucos, as nossas peças de arte tornaram-se os principais produtos vendidos pela cooperativa Ayõpare que só foi registrada oficialmente, isto é, com CNPJ, em 2003.

Em 1993, logo após a demarcação da nossa terra, também criamos a associação Apiwtxa. O meu povo Ashaninka começou então a desenvolver uma ambiciosa política para a recuperação ambiental, a proteção e a sustentabilidade do nosso território. Procuramos diferentes parceiros nacionais e internacionais, do setor público e privado, para implementar projetos de desenvolvimento sustentável. A ideia era tirar benefícios econômicos de alguns recursos naturais da nossa terra sem destruir a nossa floresta e, desde então, executamos vários projetos. Além da produção e comercialização da nossa arte que constitui, desde o início da década de 1990, uma fonte de renda importante para a nossa comunidade, o meu povo Ashaninka implementou uma série de outros projetos de desenvolvimento sustentável com diversos parceiros. Como exemplo, posso citar: a comercialização de sementes, óleos e essências florestais, a apicultura, a recuperação de áreas degradadas, a criação de sistemas agroflorestais (SAFs), a criação de quelônios e o ecoturismo. Nos anos 2000, com o apoio de antropólogos e da Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-Acre), o meu povo também foi um dos primeiros da Amazônia brasileira a realizar o Etnomapeamento e o Plano de Gestão de seu território (GAVAZZI, 2012).

De modo geral, essas experiências foram bem-sucedidas e nos deram muita visibilidade política na defesa do meio ambiente não só no cenário nacional, mas também internacional. É importante ressaltar que essas experiências não foram apenas restritas aos Ashaninka, para seu único benefício. Temos consciência de que vivemos no mesmo planeta e não podemos pensar de forma isolada. Sabemos, por exemplo, que a nossa terra só parará definitivamente de ser invadida por caçadores, pescadores ou madeireiros, quando os nossos vizinhos também tiverem condições de viver de modo sustentável em seus territórios e criarem seus filhos com dignidade. Por isso, desde a demarcação do

nosso território, o meu povo, representado pela associação Apiwtxa, sempre procurou ampliar e difundir as nossas experiências com a sustentabilidade para os nossos vizinhos, indígenas e não indígenas. Juntos, queremos construir um vasto plano de gestão ambiental sustentável para toda a bacia do Alto Juruá e diminuir o impacto socioambiental de projetos como a pecuária ou a exploração predatória de madeira que geram conflitos sociais, além da destruição do meio ambiente e da nossa floresta. Por isso, sempre buscamos integrar outros povos indígenas da região, inclusive do lado peruano, e as famílias não-indígenas nos nossos projetos. Não podemos contemplar todo mundo, mas esperamos que as famílias que trabalham conosco atuem como transmissoras e multiplicadoras de projetos sustentáveis, levando essas experiências para seus lugares de moradia para influenciar outras famílias. Essa preocupação não só com o nosso território, mas também com o entorno é uma preocupação constante da associação Apiwtxa e de suas lideranças que realizam palestras periódicas no município de Marechal Thaumaturgo para sensibilizar a população regional sobre a importância da preservação do meio ambiente e a necessidade de implantar alternativas econômicas à pecuária e à exploração predatória de madeira.

Com as nossas experiências acumuladas e com o mesmo objetivo de difundir o nosso ideal de sustentabilidade para toda a região do Alto Juruá, recebemos apoio de parceiros para comprar uma fazenda, que estava toda desmatada, e criamos o Centro Yorenka ãtame (Saberes da Floresta), em frente à sede do município de Marechal Thaumaturgo. Inaugurado no dia 7 de julho de 2007, trata-se de um centro de formação de jovens e adultos, indígenas e não indígenas, do município de Marechal Thaumaturgo e das comunidades do entorno aos conceitos e práticas do desenvolvimento sustentável. É um espaço educativo, cultural e ambiental destinado a promover a troca de saberes e o diálogo intercultural. Conta com múltiplas parcerias, tais como: município de Marechal Thaumaturgo, governo do Acre, órgãos federais, associações indígenas, ONGs indigenistas e ambientalistas, universidades e antropólogos. No local, o meu irmão Benki, com jovens de Marechal Thaumaturgo e da RESEX do Alto Juruá, plantou milhares de árvores. O Centro Yorenka ãtame está hoje todo reflorestado e é um grande laboratório de biodiversidade e de sistemas agroflorestais.



Foto 3: Vista aérea do Centro *Yorenka Atame* (acervo Apiwtxa).

Entre 2015 e 2018, no âmbito do Programa Fundo Amazônia, a associação Apiwtxa também foi contemplada com o “Projeto Alto Juruá”. Financiado pelo BNDES, com recursos oriundos da cooperação internacional, no valor total de 6,6 milhões de reais, o projeto teve duração de três anos e contemplou ações de desenvolvimento sustentável em benefício não só do meu povo Ashaninka do rio Amônia, mas também de outras comunidades indígenas e não indígenas da região do Alto Juruá. O projeto integrou, ainda, comunidades ashaninka peruanas da região fronteiriça. Tinha como objetivo geral promover o manejo e a produção agroflorestal nessas comunidades como alternativa econômica sustentável ao desmatamento, além de apoiar iniciativas de monitoramento territorial. O “Projeto Alto Juruá” devia ser renovado no início de 2019 por mais três anos. Infelizmente, em razão dos impasses atuais do governo federal nas negociações com

os financiadores do Fundo Amazônia, principalmente Noruega e Alemanha, a renovação ainda não foi concedida.

Assim, aos poucos, pela nossa luta e pelo exemplo concreto dos nossos trabalhos, o meu povo Ashaninka conquistou uma importante visibilidade política e tornou-se herdeiro dos ideais da “Aliança dos Povos da Floresta” (PIMENTA, 2010). Somos hoje os principais promotores da sustentabilidade no Alto Juruá e um exemplo para o mundo. Somos convidados para participar dos debates internacionais sobre as mudanças climáticas e preservação da floresta amazônica. A nossa associação Apiwtxa ganhou vários prêmios. Entre eles, destacarei apenas o último: o Prêmio Equatorial, concedido, em 2017, em Nova Iorque, pelas Nações Unidas.¹⁰

Essa luta dos Ashaninka do rio Amônia foi encabeçada pelos meus irmãos e alguns também passaram a ser convidados pelo poder público municipal, estadual e federal. Por exemplo, três dos meus irmãos (Francisco, Benki e Isaac) exerceram a função de secretário de meio ambiente e turismo do município de Marechal Thaumaturgo na primeira década dos anos 2000. Em 2003, Francisco também aceitou o convite de Jorge Viana, ex-governador do Acre, para ocupar o inédito cargo de secretário dos povos indígenas do estado do Acre.¹¹ Foi, ainda, assessor de assuntos indígenas do governador Binho Marques, sucessor de Jorge Viana, e assessor da Presidência da FUNAI em Brasília na gestão de Márcio Meira. Isaac Pinhanta, por sua vez, foi membro do Conselho Nacional de Educação e, em 2016, desafiando o preconceito e o racismo contra os índios, ainda muito fortes na nossa região, foi eleito prefeito do município de Marechal Thaumaturgo, tornando-se o primeiro prefeito indígena na história do Acre.

Se os meus irmãos se destacam na luta pela defesa dos direitos do meu povo, o papel das mulheres da nossa comunidade não deixa de ser importante. Já mostrei, na sessão anterior, a importância da minha mãe que, mesmo sendo branca, teve uma atuação fundamental na luta pela terra e, de modo mais geral, na defesa dos direitos do meu povo Ashaninka. A minha irmã Dora e eu temos uma atuação política menos saliente se comparada à dos meus irmãos, mas nem por isso somos menos importantes. Mesmo se não estamos à frente da política interétnica, negociando diretamente com os nossos

¹⁰ Criado em 2002, o Prêmio Equatorial é concedido anualmente pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) da ONU para premiar ações de destaque em defesa do desenvolvimento sustentável. A APIWTXA foi premiada por sua história de luta pela preservação da Amazônia e por suas iniciativas de desenvolvimento sustentável no Alto Juruá.

¹¹ O governo do Acre foi pioneiro ao criar, em 2003 e pela primeira vez no Brasil, uma secretaria estadual dos povos indígenas.

parceiros brancos e com os governos, o papel de Dora e o meu na gestão da cooperativa não deixa de ser essencial. Como já tive a oportunidade de dizer, a comercialização das nossas peças de arte pela cooperativa é uma fonte de renda importante da minha comunidade. Se excluirmos os pagamentos oriundos das políticas públicas governamentais como aposentadorias, salários de professores, agentes de saúde, bolsa família e outros, a venda das peças de artes é a principal fonte de renda da maioria das famílias. Na produção e comercialização dessas peças de arte, como em outros domínios da vida social ashaninka, as mulheres também são protagonistas e exercem uma grande influência. Assim, a sustentabilidade também é garantida pelas mulheres em todas as suas atividades. Neste trabalho, procurarei deixar esse ponto evidente, com o exemplo da tecelagem e da produção da *kitharentsi*, a principal peça de arte da cultura ashaninka.

CAPÍTULO II – A tecelagem ashaninka: história, significados e importância cultural

Os artefatos feitos por meio da tecelagem são parte importante da cultura material do meu povo Ashaninka. Essas diversas peças de tecido são de uso masculino ou feminino e a maior parte é utilizada na vida cotidiana da aldeia. Neste capítulo, farei, inicialmente, uma apresentação das diversas peças da arte ashaninka que usam tecido e que continuam sendo produzidas por meio de técnicas tradicionais. Em seguida, apresentarei a história da tecelagem como ela é contada pelas pessoas mais velhas da minha comunidade. Essa história remete a um tempo imemorial e continua sendo transmitida de geração em geração. Por fim, buscarei mostrar a importância cultural da *kitharentsi* que é a principal peça de tecelagem e um símbolo importante do meu povo Ashaninka. Mostrarei, também, que os motivos e desenhos trançados na vestimenta não são feitos de maneira aleatória. Cada motivo/desenho possui um significado cultural específico. Com o exemplo das peças de tecido, procurarei mostrar a diversidade da cultura material e da arte do meu povo, assim como sua riqueza.

2.1 – Os artefatos de tecido

As peças produzidas com tecido, feito de modo tradicional no tear pelas mulheres, fazem parte do cotidiano das famílias. Além do algodão, elas também utilizam outras matérias-primas como penas, sementes, ossos e madeiras, o que demanda um conhecimento aprimorado de múltiplas formas de arte e técnicas. São igualmente variados os padrões decorativos que ornamentam o trançado da tecelagem ashaninka. Esses padrões representam símbolos que constituem a identidade do meu povo e revelam uma ordem cosmológica e social.

As principais peças de tecelagem produzidas pelas mulheres ashaninka do rio Amonia são: *kewotsi* (rede), *omarikonta* (tiara), *omarentsi* (pulseira), *txowinya* (capuz), *kayenthawõtsi* (tipoia), *thato* (bolsa) e, por fim, a *kitharentsi* (kushma), a mais importante. A importância social e cultural de cada um desses objetos é muito variável. Algumas peças praticamente desapareceram ou são pouco produzidas hoje em dia, enquanto outras são fundamentais para a definição da própria identidade do meu povo. Como veremos

adiante, a vestimenta tradicional, chamada *kitharentsi* na nossa língua e conhecida como *kushma* em português, é, sem dúvida, a principal peça de tecido produzida pelas mulheres ashaninka. Antes de falar de sua importância, apresentarei rapidamente as outras peças da cultura material ashaninka que usam a tecelagem na sua confecção.

A rede (kewotsi)

Entre as diversas peças tecidas pelas mulheres ashaninka de modo tradicional, algumas não têm muito destaque, ou seja, são tidas como peças secundárias e não concentram muito interesse. A rede de dormir é um exemplo. Hoje em dia, redes de algodão podem ser facilmente encontradas no comércio dos brancos, na pequena cidade de Marechal Thaumaturgo, próxima à nossa terra indígena ou em Cruzeiro do Sul, cidade maior e um pouco mais distante. Praticamente todas as casas ashaninka possuem redes de dormir industriais que são usadas pelas famílias, sobretudo, para descansar, tirar um cochilo durante a tarde ou embalar bebês. À noite, os Ashaninka geralmente não dormem em rede, pois preferem dormir deitados no chão em cima de uma esteira ou, em alguns casos, de um colchão.

Hoje, as mulheres ashaninka dificilmente se dedicam ao trabalho de fiar uma rede. Na falta de uma rede industrial, elas podem usar uma *kitharentsi* masculina e transformá-la em rede. Essas redes improvisadas servem, sobretudo, para embalar os bebês. Assim, hoje em dia, a confecção da rede tradicional é raro na minha comunidade. As famílias preferem comprar redes dos *wirakotxa* (brancos) pela facilidade e praticidade que elas oferecem. Isso não significa, no entanto, que as mulheres perderam esse conhecimento e que elas não sabem mais fazer a rede tradicional tecida no tear. Na aldeia Apiwtxa, ainda se vê algumas famílias Ashaninka fazendo uso da rede tradicional.



Foto 4: rede de dormir tradicional (acervo Apiwtxa)

A tiara (marekonta) e a pulseira (omarentsi)

Tiaras e pulseiras são pequenos objetos feitos com linha de algodão e com outros materiais naturais como sementes. Essas peças são usadas para decorar partes específicas do corpo, testa e punhos, e também são consideradas peças secundárias. Servem somente como enfeite e a frequência de uso dessas peças varia muito em função dos indivíduos.

As pulseiras podem ser usadas por homens e mulheres, enquanto a tiara é de uso exclusivamente masculino. Hoje, a grande maioria das pulseiras não é mais feita de algodão, mas tramada com miçanga. No entanto, as técnicas e os padrões tradicionais usados para fazer esses objetos continuam os mesmos.

O capuz (txowinya)

Confeccionado em algodão e composto por outras matérias-primas, o capuz tem uma utilidade e um significado muito importante na cultura do povo Ashaninka. É um adorno de uso masculino, mas que também pode ser utilizado por mulheres. Segundo os mais velhos, num passado ainda recente, a *txowinya* era de uso muito frequente entre os homens ashaninka tanto na realização das atividades domésticas como em momentos de lazer. Este artefato ajuda a proteger do sol e do frio. Hoje, é raro os homens usarem o capuz que é mais utilizado pelas mulheres, por exemplo, nos trabalhos agrícolas no roçado. O capuz é uma das peças que continua sendo confeccionada com frequência para

o uso cotidiano e também para venda na cooperativa, gerando uma fonte de renda importante para as famílias da comunidade.



Foto 5: capuz (acervo Apiwtxa)

A tipoia (kayenthawontsi)

Existem dois tipos de tipoia tecidas pelas mulheres ashaninka de forma tradicional: a *kayenthawontsi*, feita de algodão, e a *ashimeyrentsi*, feita de fibras de origem vegetal (cana-brava e embaúba). A *kayenthawontsi* (feita de algodão) é a mais usada por ser a mais resistente. As tipoias feitas com fibras só são usadas como enfeite. As tipoias fazem parte da indumentária feminina. São colocadas sobre os ombros,

cruzadas em diagonal, em cima da *kitharentsi*, de forma semelhante ao uso dos *txoshikis*¹² pelos homens.

Geralmente, uma mulher tem duas ou três tipoias que são usadas em momentos diversos do seu cotidiano, no trabalho ou para lazer. A tipoia pode ser usada para passear ou para participar do ritual do *piyarentsi* (bebida fermentada de mandioca). Neste caso, ela é melhor trabalhada e enfeitada com sementes, penas (geralmente de tucano) e com uma variedade de ervas aromáticas que são chamadas genericamente de *posãka*. Os Ashaninka consideram que essas ervas têm propriedades mágicas. Durante a paquera, as mulheres jovens as usam em suas tipoias para seduzir e atrair a pessoa desejada.

A tipoia é um adorno pessoal com várias utilidades e significados. Ela serve para carregar diversos tipos de objetos pessoais e também alguns produtos do roçado. Para as mães com criança de colo, por exemplo, é ainda usada para carregar o bebê. A tipoia também identifica se uma determinada mulher é ou não casada. Segundo Irantxo e a minha irmã Dora, uma mulher casada ou que tem criança pequena usa a tipoia do ombro, em diagonal, para debaixo do braço oposto, enquanto a mulher solteira ou que não tem filhos pequenos, usa a tipoia cruzada, do ombro mas para cima do braço oposto.

Além desses usos, a tipoia também serve para proteger do sol e do sereno da noite. As mulheres ashaninka dizem que o uso da tipoia nessas circunstâncias previne a queda de cabelo ou o surgimento precoce de cabelos brancos. Os Ashaninka se preocupam muito com a beleza e têm dificuldades para aceitar a velhice que não é nada agradável para nós. A tipoia também é muito usada pelas mulheres no período menstrual ou quando está de resguardo. Antigamente, no momento da primeira menstruação da moça, a mãe deixava a filha em casa, num lugar separado. Ela ficava embaixo de um mosqueteiro, sob os cuidados dos pais até o final da menstruação. Durante esse tempo, ela não podia comer certos alimentos e muito menos pegar sol. O trabalho dela era somente fiar. Ela fiava até passar a menstruação. Durante esses dias, a mãe também dava banho na filha com plantas medicinais. No final da menstruação, antes de sair de seu lugar de reclusão, a mãe cortava o cabelo da filha e dava-lhe o último banho com plantas medicinais. A menina passava, então, a usar a tipoia para cobrir a cabeça até que o cabelo crescesse novamente.

Os Ashaninka consideram que uma mulher menstruada deve procurar ficar em casa. O sangue da menstruação tem um significado muito importante e poderoso na nossa cultura. O meu povo diz que *nðke* (jiboia / anaconda) é atraída pelo sangue menstrual. Se

¹² O *txoshiki* é um grande colar confeccionado com sementes e usado a tiracolo, de uso exclusivamente masculino.

ela tiver contato com esse sangue, ela fica brava e algo ruim pode acontecer com a mulher menstruada. No capítulo seguinte, mostrarei que *nõke* tem também um significado cultural importante na tecelagem. O arco-íris, fenômeno natural que mistura chuva e sol, é um sinal de má sorte para os Ashaninka. É a manifestação de *nõke* que procura subir ao céu, domínio de Pawa, nosso Deus Criador. A manifestação do arco-íris pode provocar fortes dores de cabeça na mulher menstruada. Para evitar os perigos de *nõke*, durante esse período, as mulheres precisam ter muito cuidado. Devem, por exemplo, tomar banho em casa e não na beira do rio, isto é, devem evitar um lugar sujeito à presença de jiboias. Hoje, essas regras de comportamento são mais flexíveis do que antigamente, mas a questão das restrições alimentares e as prescrições em relação ao banho continuam muito fortes entre as mulheres ashaninka da minha comunidade.

A tipoia tradicional, feita no tear pelas mulheres, continua sendo produzida, mas já não é tão usada como antigamente. As mulheres da aldeia Apiwtxa continuam sabendo fazer a *kayenthawontsi* no tear, mas percebemos um uso cada vez maior de tecido industrial, embora o padrão das pinturas e os enfeites continuem seguindo os padrões ashaninka.



Foto 6: tipoia (acervo Apiwtxa)

A bolsa (thato)

A bolsa também é produzida com algodão e podem ser agregados pedaços de tecido que sobram da tecelagem da *kitharentsi* masculina ou com um tecido específico para esse objetivo. A bolsa é feita em um tear menor e um pouco diferente daquele usado para a fabricação de uma *kitharentsi*. Na nossa cultura, a *thato* é usada exclusivamente pelos os homens para carregar seus objetos pessoais como tubo de urucum, pente, espelho, linha, cera para flecha, folha de coca, *ishiko* (um cal de pedra usado para adoçar a folha de coca), *txameiro* (uma espécie de cipó usado para mastigar com a folha de coca), *sōkari* (flauta de pã), ervas medicinais, cachimbo, *shiwatxaki* (uma espécie de ostra), etc. A bolsa também pode servir para transportar frutas ou pequenos animais que são caçados ou apanhados em passeios pela floresta como *meyiri* (uma espécie de esquilo), nambu, *piriyoki* (um tipo de larva), *totsiroki* (um tipo de caramujo). Os homens ashaninka usam geralmente duas bolsas, uma para passear ou participar do ritual do *piyarentsi* e outra para o trabalho e as caçadas.

Assim como a tipoia feminina, a bolsa dos homens também está sujeita a certas regras. Ninguém pode mexer ou pegar algo na bolsa de um homem sem que tenha a permissão do dono. Em sua bolsa, um homem guarda suas medicinas. Esses remédios são feitos para diversos usos e têm diferentes poderes. Podem servir, por exemplo, para curar a *panema* na caça, ou seja, o “mau olhar” ou a “má-sorte”, ou para seduzir uma mulher. Se uma pessoa mexer na bolsa de um homem sem sua permissão, principalmente quando se trata de um xamã ou de homens que trabalham com certos tipos de medicina que só eles conhecem, corre sérios riscos de ser enfeitiçada com esses remédios e com as sementes de diversos tipos, podendo sentir fortes dores de cabeça e até ficar gravemente doente.



Foto 7: Bolsa de algodão com sementes e penas. (Foto: Julien Orain / 2017)

A kushma (kitharentsi)

Kitharentsi é o nome da vestimenta tradicional do povo Ashaninka, também conhecida como kushma entre os brancos regionais e cushma no Peru. *Kitharentsi* também é o nome dado pelos Ashaninka para designar o tecido feito a partir do algodão. Como veremos adiante, a *kitharentsi* foi um legado que Pawa, nosso Deus Criador, deu para as mulheres ashaninka. Essa vestimenta faz parte da nossa história e é um elemento central para a definição da identidade de meu povo. Adiante, explorarei com mais

detalhes a história da *kitharentsi*, sua importância e significado cultural. Por enquanto, cabe somente trazer algumas informações gerais sobre a nossa vestimenta.

Os Ashaninka dizem que nunca andaram nus. Antigamente, antes de conhecerem o algodão, a *kitharentsi* era feita da casca de uma árvore chamada *iyãtxama*. A casca dessa árvore era batida até formar uma espécie de tecido fino e mole. Hoje em dia, existem dois modelos de *kitharentsi*: o feminino e o masculino. O modelo feminino tem costura nas duas laterais com espaço para colocar os braços e uma abertura reta na altura dos ombros para a passagem da cabeça, com uma gola de tipo “U”. A vestimenta feminina é hoje produzida com tecido industrial. Ela não é mais tecida tradicionalmente no tear, mas o tecido industrial continua sendo tingido com técnicas tradicionais e nele são desenhados motivos decorativos em linhas horizontais, com significados culturais diversos.

A vestimenta masculina é a única que continua sendo feita com algodão natural e que segue um processo de tecelagem tradicional, cuja origem se perde no tempo. A feitura de uma *kitharentsi* masculina exige um longo processo de produção, que se estende por vários meses e que será detalhado no capítulo três desta dissertação. A *kitharentsi* masculina é produzida na cor natural do algodão, mas algumas partes são tingidas com tintas naturais obtidas a partir de matérias-primas colhidas na mata e nos roçados. Essas partes tingidas com fio de uma cor diferente são tecidas no sentido vertical, seguindo padrões específicos que serão especificados no final deste capítulo. Assim, uma vez finalizada, a *kitharentsi* apresenta algumas listras verticais coloridas. As cores mais usadas são o preto, o marrom e o branco. A vestimenta masculina é costurada nas laterais e tem uma outra costura no meio da vestimenta no sentido vertical, deixando uma gola em “V” que possibilita a passagem da cabeça do usuário.

Segundo Dora e Irantxo, antigamente, as mães e filhas mais velhas faziam as roupas de toda a família, tanto as dos homens quanto as das mulheres, no tear tradicional. Hoje, não é mais possível e só as vestimentas masculinas continuam sendo confeccionadas no tear pelas mulheres. Quem faz as vestes masculinas são as mães, irmãs ou a esposa. As mulheres também fazem suas vestimentas femininas, mas a partir de tecido industrial comprado no comércio das cidades próximas. Mesmo usando tecido industrial, as pinturas continuam sendo feitas com tintas naturais e seguem padrões decorativos da cultura ashaninka. Os adereços das *kushmas* femininas também continuam sendo feitos de modo tradicional.

As mulheres ashaninka apresentam várias razões para justificar o uso de tecido industrial em suas vestimentas em vez de uma tecelagem feita seguindo o método

tradicional. A demora no tempo de confecção de uma *kitharentsi* é a razão mais importante. Como veremos, o tempo de produção de uma vestimenta no tear leva meses e pode se estender até um ano dependendo do ritmo de trabalho. Hoje, as mulheres afirmam ter muitos afazeres e não sobrar tempo para produzir todas as *kushmas* necessárias para a família de modo tradicional. A vestimenta produzida no tear também é considerada pesada e muito quente. As mulheres dizem ainda que não podem usar apenas uma *kitharentsi*. Elas precisam de várias vestimentas já que passam dia e noite vestidas. Embora um homem também tenha geralmente mais de uma *kitharentsi* em casa, ele, contrariamente à mulher, pode, por exemplo, usar apenas um short durante o dia e andar com o peito nu quando trabalha no roçado ou quando está em casa, vestindo sua *kitharentsi* somente após o banho, no final do dia.

Por essas razões, as mulheres dizem que passaram a fazer suas vestimentas com tecido industrial. Trata-se de um tecido leve e prático, que economiza o tempo precioso das mulheres. Para sua roupa, a mulher escolhe, geralmente, cores sólidas como preto, laranja, azul ou verde. Esses tecidos são produtos muito cobiçados durante as viagens a Marechal Thaumaturgo e, principalmente, a Cruzeiro do Sul onde as opções são maiores. Irantxo fala sobre o fato das mulheres ashaninka fazerem hoje suas vestimentas com tecido industrial:

“A mulher é diferente do homem, né? A mulher passa o dia todo com a *kitharentsi*. Ela não tira a roupa dela como o homem faz. Ele pode ficar de calção o dia todo se quiser e não tem problema. Nós não! Nós não podemos fazer assim. Temos que ficar vestida o tempo todo. Aí, a gente suja mais a roupa do que nosso marido. Por isso, a gente prefere fazer nossa *kitharentsi* com tecido comprado na cidade que é fino e a gente pode fazer mais roupa pra nós. Três, quatro, cinco quanto quiser. Aí, sobra mais tempo também pra gente fiar e ter mais linha para fazer a roupa do nosso marido e dos filhos. Fiar e tecer roupa para toda a família não é fácil, dá muito trabalho e a gente não dá conta não! Não dá para fiar, pra fazer muitas *kitharentsi*. Agora, os homens também estão usando camisas dos *wirakotxa* [brancos] pra trabalhar. Cada pessoa tem de três a quatro mudas dessas roupas de branco. Agora, você imagina uma família que tem mais de cinco filhos e mais o marido para vestir? Não iríamos ter tempo pra fazer mais nada. A gente hoje faz uso do tecido dos brancos, mas, mesmo assim, para fazer a nossas *kitharentsi* ainda é do mesmo jeito de antigamente”.
(Irantxo – Aldeia Apiwtxa / 28 de julho de 2018).

O uso de tecido industrial facilitou muito a vida das mulheres da minha aldeia que passaram a ter mais tempo para se dedicar à confecção da vestimenta de seus filhos homens e do marido e a outras atividades. Assim, essa mudança na produção da vestimenta feminina não deve ser vista como a perda de um saber, mas como uma

adaptação consciente e fundamentada das mulheres ashaninka ao mundo de hoje. Se, por um lado, elas deixaram de produzir suas vestimentas e as vestimentas de suas filhas no tear, por outro, essa mudança também possibilitou o incremento da confecção da *kitharensi* masculina nos modos tradicionais. O conhecimento da tecelagem não se perdeu e, mesmo produzidas com tecido industrial, as *kitharensi* femininas continuam decoradas com a arte ashaninka (desenhos, motivos) e com outros objetos da cultura material (adornos). Embora o suporte seja dos brancos, as vestimentas femininas continuam sendo ashaninka.



Fotos 8, 9, 10 e 11: Mulheres pintando suas *kitharensi* com motivos tradicionais. (Fotos: Juliana Disha / 2018).



Foto 12: Jovens usando *kitharensi* e tipoias feitas com tecido industrial. (Foto: José Pimenta / 2017)



Foto 13: Jovem usando *kitharensi* produzida com tecido industrial e pintada com motivos tradicionais. Note-se o uso de tipoia e adereços de penas e sementes nos ombros (*thatane*). O modo de carregar a tipoia, do ombro direito em sentido diagonal e por cima do braço esquerdo, revela que se trata de uma jovem solteira e sem filhos. (Foto: Acervo Apiwtxa).



Foto 14: Minha tia Julieta com sua *kitharentsi* e tipoia. (Foto: Sebastião Salgado / 2017).



Foto 15: Adolescentes sentados usando suas *kitharentsi*, colares e chapéus. (Foto: José Pimenta / 2017).



Foto 16: Homens com suas *kitharentsi* e adornos. Note-se o uso dos colares, chapéus, bolsas e instrumentos musicais, principalmente tambores, mas também flautas. (Foto: José Pimenta / 2017).

2.2- A história da tecelagem

Segundo Beysen (2008: 78), a tecelagem do algodão nessa região do oeste da Amazônia é associada aos Andes e à América pré-colombiana, que conta com registros arqueológicos remontando a 4.000 anos A.C. O meu povo não sabe dessa história dos brancos. Para nós, a história da tecelagem se confunde com a história da *kitharentsi*, seu principal objeto. Foi Pawa, nosso Deus-Criador, que ensinou a arte da tecelagem às mulheres Ashaninka. Pawa criou o mundo e tudo que nele se encontra. Criou a floresta, os rios, os homens, os animais aquáticos e terrestres, a água, a terra, o dia e a noite, as montanhas, os lagos, etc. No início da humanidade, Pawa vivia na terra com seus filhos e filhas. Esses filhos de Pawa foram os primeiros Ashaninka, os primeiros humanos. Foi nesse tempo muito remoto, que Pawa ensinou suas filhas a tecer.

Na minha aldeia, poucas pessoas conhecem bem a história da origem da tecelagem que é transmitida de geração em geração. Esse conhecimento é, sobretudo, dos mais velhos. Entre as pessoas mais idosas, meu tio Aricêmio é um dos que sabem melhor contar a história da tecelagem. Transcrevo, a seguir, uma versão dessa história que ele me contou em setembro de 2018 na aldeia Apiwtxa:

“Antigamente, muitos, muitos anos atrás, ninguém conhecia o algodão, só o nosso Deus Pawa. A história do algodão surge com um pássaro chamado *txôpi* [pipira-de-asa-branca]. Nesse tempo antigo, *txôpi* era humano, só depois virou pássaro. Era uma das filhas de Pawa. Um dia, *txôpi* chegou em casa e viu pela primeira vez o algodão guardado num panelo. Então, perguntou para suas irmãs: “O que é isso? O que vamos fazer com isso? Como vamos usar este algodão?” Pensou um pouco e disse: “Já sei”. Pegou uma goiaba pequena, ainda verde, e um pedaço de madeira cortado e pontudo. Fez um furo no centro da goiaba onde colocou o pedaço de madeira para fazer um fuso. Perguntou para as irmãs: “Será que vai funcionar?” Elas responderam: “Vai sim, vai dar certo”. Então, começaram a fazer o fio. Quando estavam começando a fiar, Pawa chegou em casa e viu suas filhas trabalhando. Perguntou: “Minhas filhas! O que vocês estão fazendo?” Elas responderam: “Estamos trabalhando, fazendo nossa roupa”. Pawa ficou furioso e disse: “Do jeito que vocês estão fazendo, dá muito trabalho! Eu vou ensinar vocês. Vocês pegam o algodão, tiram o caroço, batem e deixam nesse cesto aqui, guardado”. *Txôpi* pegou o algodão, tirou os caroços, bateu e colocou no cesto como seu pai tinha acabado de ensinar. Depois de um tempo, de mais ou menos uma hora, Pawa disse: “Vamos ver agora!”. Quando abriram o panelo, a roupa já estava tecida, toda pronta para ser vestida.

Foi assim que Pawa ensinou suas filhas a arte da tecelagem sem necessidade de esforço. Ele tinha o poder de transformar o algodão em *kitharentsi*. As mulheres não precisavam trabalhar muito. Não precisavam fiar, nem tecer. Era só pegar o algodão, tirar o caroço, bater, colocar e guardar no panelo. Depois de uma hora, a roupa ficava

pronta. Podia ser *kitharentsi*, bolsa ou tudo que elas desejassem. Toda a tecelagem era feita assim. Pawa tinha dado esse poder às suas filhas.

Mas, um dia, *txõpi* desafiou o pai. Curiosa para saber como o algodão se transformava em *kitharentsi*, ela quis brincar e abriu o cesto, desobedecendo ao seu pai. A partir desse momento, o poder de fiar sem esforços foi perdido. Quando as filhas de Pawa procuravam fazer de novo, como o pai tinha ensinado, já não dava mais certo. Quando Pawa apareceu novamente para as suas filhas, ele disse: “Eu avisei para vocês, para vocês não brincarem com isso, vocês não me ouviram. Agora, vai ser sempre assim. Vocês vão ter que trabalhar muito para poder ter uma *ktharentsi*. Suas kushmas também vão ser bem grandes porque vocês me desafiaram, desobedeceram aos meus ensinamentos”. Como castigo, Pawa também transformou *txõpi* em pássaro.

Por isso, até hoje, para a gente fazer uma *kitharentsi*, a gente deve trabalhar muito. Então, foi assim que aconteceu. Pawa queria que tudo fosse bem fácil para nós. Era a mesma coisa para o desenho. Era só pegar o barro, colocar dentro de um vaso e os desenhos já saíam prontos. Mas, como a filha de Pawa foi muito teimosa, hoje em dia, até para fazer um desenho, a mulher tem que pensar e isso também dá muito trabalho. Os desenhos de hoje são muito difíceis e foi Pawa quem nos ensinou. Antigamente, suas filhas só faziam brinquedos com desenhos bem pequeninhos e muito bonitos. Aí, Pawa viu elas desenhando e ensinou a fazer desenhos grandes, mais complicados. Os desenhos que a gente usa hoje em dia foi Pawa que ensinou suas filhas a fazer. Então, era assim antigamente. Tudo era Pawa. Ele era *tasorentsi* (Deus). Ele fazia as coisas sem esforço e dava força e poder para as pessoas fazerem as coisas que precisavam”. (Aricêmio – Aldeia Apiwtxa / 02 de setembro de 2018).

Assim, segundo a versão contada por meu tio Aricêmio, as mulheres ashaninka aprenderam a tecer com Pawa, nosso Deus. A arte da tecelagem está ligada ao pássaro *txõpi*, conhecido entre os regionais como pipira branca. Antigamente, *txõpi* era uma das filhas de Pawa. Ela era gente. Só depois, Pawa transformou *txõpi* em pássaro, para castigá-la por seu erro. Por conta de sua teimosia, *txõpi* virou pássaro e deixou de conviver com suas irmãs humanas. Passou a viver sua vida de pássaro na mata e deixou as mulheres ashaninka com o “castigo” de ter muito trabalho para fazer uma *kitharentsi*. Antigamente, bastava tirar o caroço do algodão, bater e guardar em uma cesta. Depois de um tempo, o algodão transformava-se sozinho em *kitharentsi*, já pronta para ser usada. Depois da desobediência de *txõpi*, o trabalho ficou bem maior e cansativo. Como detalharei no capítulo seguinte, o processo de produção de uma vestimenta é demorado, vai desde o plantio do algodão até a costura final do produto, passando pela colheita, feitura do fio, pintura e tecelagem.

As histórias sobre a origem da tecelagem entre os Ashaninka podem variar muito em função das comunidades e até dentro de uma determinada comunidade. No entanto, elas associam o aprendizado desse ofício a um animal que tinha originalmente esse dom que foi repassado aos humanos ou roubados por eles no início dos tempos. No rio Envira, Beysen (2008) recolheu uma história diferente daquela contada no rio Amônia por meu

tio Aricêmio. Em sua versão, o surgimento da *kitharentsi* não está ligado ao pássaro *txôpi*, mas à *atxomongiro*, uma pequena aranha branca. Foi essa aranha que ensinou a arte da tecelagem à mãe de um caçador ashaninka. Segundo esse autor:

“A ‘origem da cobra’ e a ‘origem da tecelagem’ constituem um só mito, representando episódios ligados através das aventuras amorosas de um só personagem, um grande caçador Ashaninka, acostumado a andar na mata, um homem que fazia muitas flechas. O caçador morava sozinho com a mãe e caçava para ela. Ele estava à procura de uma mulher que pudesse satisfazer seu desejo, mas também resolver sua ‘pobreza’. O mito começa com um encontro amoroso gratuito que tem conseqüências inesperadas. Depois de ter relação com uma mulher sapo que o distrai durante a espera na tocaia, seu pênis começa a crescer de forma desmedida, incontroladamente. Desesperado, volta para casa com o membro enrolado na cintura e se esconde no alto da casa, com vergonha, sem coragem de sentar com sua mãe no jantar.

No dia seguinte, volta para a floresta na esperança de encontrar uma solução para o tamanho incomum do seu membro. Encontra uma mulher caranguejo que, não sem chamar sua atenção para a relação inapropriada na qual tinha se metido com a mulher sapo, propõe ajudá-lo. Ela corta o pênis com sua tesoura (um tipo de castração benéfica), dando origem a uma cobra. O homem volta feliz à casa e torna a pendurar sua rede no alto, de alguma maneira, procurando algo neste lugar da casa e acaba finalmente encontrando a mulher aranha, descrita no mito como ideal de beleza Ashaninka: pequeninha, gordinha.

A aranha, *Atxomongiro*, personagem que ensinará à sogra do herói a arte da tecelagem, tem em comum com o grande caçador a arte de tecer sua armadilha. Apesar da tocaia do caçador não constituir propriamente uma armadilha, o esconderijo tecido de talos finos permite ao caçador manter sua presença oculta e aproximar-se da vítima sem ser visto. No caso da aranha, por outro lado, a teia constitui a própria armadilha e a finura de sua tecelagem a torna quase transparente e invisível para sua vítima. Assim como a mulher caranguejo que não pede nada para compensar seu ato de bondade com o caçador, a aranha aparece como uma personagem gratuitamente generosa, que se retira da cena assim que sua sogra aprendeu a arte. Somente nesta hora revela sua identidade de aranha e se retira da cena”. (BEYSEN, 2008: 238-239)

Em sua tese de doutorado, o antropólogo Pedro Alex Viana também recolheu duas versões sobre a origem da tecelagem entre os Ashaninka do rio Ene que vivem no Peru, já perto dos Andes. Ambas relacionam o aprendizado desse ofício a *korinto*, que o autor afirma ser uma onça gigante. Devido a um erro dos primeiros humanos, as mulheres ashaninka têm hoje que sofrer para tecer. A primeira versão diz o seguinte:

“Korinto foi quem nos ensinou a tecer. Ela era quem confeccionava muitos kitarentse (túnica, *cushma* no castelhano local). Ela tecia muitos kitarentse e guardava numa espécie de caixa grande sua produção. Ela sabia fazer todos os tipos de utensílios de pano, kitarentse, *tsoampirontse* (carregador de bebê), *tsarato* (bolsa). Sua cunhada perguntou: “como você consegue fazer tão rápido o tecido? Talvez você tenha queimado os fios do tecido”. Ela ficou brava. Se não tivesse perguntado de um jeito ruim, mas tivesse dito com carinho – “quero que ensine fiar e tecer como você” –, eu

estaria fiando como Korinto, rápido. Eu estaria fiando, tamparia com um pano e o fio se transformaria automaticamente em kitarentse e tsarato, assim como Korinto fazia. Korinto foi viver no cume das montanhas, seu esposo também tentou ir: “quero ir viver com minha mulher”, ele disse. Quando Korinto viu seu marido, ela disse: “por que veio aqui viver comigo? Antes tentamos viver tranquilos, mas não conseguimos, sempre estavam reclamando”. Estava gritando “kori, kori, kori (onomatopeia), por que veio?” e o homem começou a fugir, pois Korinto não o aceitou, já não era sua mulher. O esposo pensou que seria bem recebido, mas quando sua sogra começou a falar com ele, ela não deixou que sua filha voltasse com o homem. “Por que você não cuidou de minha filha? Ao invés de tratá-la bem, estavam brigando”. Tudo o que tinha feito de tecido a senhora tirou dele. Desatou a tampa do baú e tinha muitos kitarentse, tsarato, tsompirontse, tinham muitos. A mulher foi embora. Nem sequer nos perguntamos como era a maneira correta de fiar e tecer, por isso agora temos que sofrer para poder fazer nosso tecido”. (VIANA, 2019: 37).

Na segunda versão registrada por Viana, a aquisição da tecelagem também é advinda de *Korinto*, mas começa com o corte do cordão umbilical do filho dela, por vingança.

Um sheripiari [xamã] tinha duas mulheres. Ele tinha avisado para elas que não deveriam ir ao rio num lugar que tem um poço de água limpa. Uma era muito desobediente e foi até o poço. Chegando lá encontrou uma criança sentada, presa pelo cordão umbilical, que se estendia até o outro lado rio. Ela ficou com pena do bebê e deu um de seus peitos para ele mamar. A mãe do bebê, Korinto, se transformou numa onça gigante e comeu a mulher do sheripiari. Sua outra esposa viu tudo, voltou e contou a seu marido o que tinha acontecido.

O sheripiari era muito inteligente e sabia o que tinha passado. Tomou ayahuasca e foi numa reunião com outros sheripiari. Ele se transformou em relâmpago, foi até Korinto e cortou o cordão umbilical que unia o bebê a ela. Pegou o bebê, que era mulher, e levou para viver com ele, assim substituiu sua esposa perdida. Ao cortar o cordão umbilical, que era o coração de Korinto, ela morreu. A menina cresceu e virou esposa do sheripiari. Ela já sabia tecer, fazer kitarentse, tsarato, tsompirontse. Ela pegava o algodão que já se transformava no que ela queria. Como ela não tinha família, não era humana, foi assassinada pelo próprio sheripiari. Antes de morrer, disse: “por que me matou? Eu ia ensinar a como fiar sem sofrer, como transformar algodão automaticamente em fio. Já que me matou, todas as mulheres vão sofrer para fiar, para sempre”. (VIANA, 2019: 38).

Essas histórias recolhidas no rio Envira no Brasil e no rio Ene no Peru por esses dois antropólogos têm alguns pontos em comum com a história do rio Amônia (associação com animais, erro dos primeiros humanos, etc), mas também grandes diferenças. No rio Amônia, a história da *txõpi* não é a única referência à origem da tecelagem. Alguns ashaninka também citam a aranha e a sua teia. Uma outra lembrança associa a origem da tecelagem a um tipo de beija-flor (*thõkiri*), mas eles não sabem mais contar essas histórias. Os Ashaninka do Amônia também lembram vagamente de histórias antigas sobre o *korinto*. Meu pai, por exemplo, diz que meu avô contava histórias sobre

o *korinto* que ele tinha ouvido do meu bisavô. Segundo ele, o *korinto* era um animal que vivia na mata e que capturava os Ashaninka, mas ele não é associado explicitamente com a onça porque, segundo o meu pai, ele tinha a aparência de uma pessoa ashaninka gigante. Diferentemente dos Ashaninka do rio Ene, no rio Amônia, as vagas lembranças sobre o *korinto* também não o associam à tecelagem. Assim, na minha comunidade, embora existam referências à aranha e a um beija-flor, a origem da tecelagem é, sobretudo, atribuída a *txõpi*, um pássaro conhecido na região como pipira-branca.

A história da tecelagem trata de um tema comum a várias outras histórias ashaninka que ressaltam todas a importância de obedecer ao nosso Deus Pawa e da necessidade de respeitar seus ensinamentos. Os primeiros ashaninka, filhos de Pawa, tinham muitos poderes, mas também eram muito desobedientes. Atribui-se aos erros por eles cometidos, a responsabilidade pelas imperfeições do mundo atual. Para dar apenas um outro exemplo, foi um desses primeiros ashaninka, filho de Pawa, chamado *Inka*, que, desobedecendo ao seu pai, foi pescar num lago proibido e pescou o homem branco que morava dentro desse lago. Foi assim, por causa desse erro primordial, que os brancos chegaram na terra e passaram a infernizar a vida dos Ashaninka, trazendo doenças, guerras, violência e mortes.

Os Ashaninka têm um profundo respeito por tudo o que Deus criou e deixou aqui na terra. Eles sabem que Pawa tem o poder de criar, de ensinar, mas também o poder de retirar tudo de nós. O ensinamento moral que Pawa nos transmite não está apenas na história da tecelagem, está presente nas histórias de criação do universo ashaninka.

2.3 – A importância da *kitharentsi*: usos e significados culturais

A arte da tecelagem é uma das atividades mais antigas da cultura Ashaninka, que se confunde com a origem da humanidade. As várias peças de tecelagem transmitem valores e significados culturais importantes que, juntamente com as técnicas, são repassados de mãe para filha. A tecelagem faz parte da identidade de meu povo e é uma das atividades mais importantes feitas pelas mulheres.

Como veremos em detalhes no capítulo quatro, o aprendizado da tecelagem faz parte da formação e da preparação da mulher ashaninka para a vida adulta. Saber tecer é fundamental na vida de uma mulher ashaninka. É tão importante como saber cozinhar ou saber fazer *piyarentsi* (bebida feita de mandioca fermentada). Uma boa tecelã é respeitada e admirada pelas outras pessoas, homens e mulheres, além de atrair o interesse dos

homens e ser considerada uma boa mulher para casar. Por contraste, entre os Ashaninka, uma mulher que não sabe tecer é vista como incompleta e preguiçosa, defeito muito negativo entre nós.

Assim, a arte da tecelagem está presente no cotidiano das famílias ashaninka. Todas as casas contam pelo menos com uma mulher que domina essa arte. O trabalho com a tecelagem não se limita apenas às técnicas de fiar e tecer, mas envolve uma profunda sabedoria de ensinamentos que são transmitidos de geração em geração. Muitas plantas medicinais, por exemplo, ajudam no processo de construção de uma *kitharentsi*. A jovem aprendiz tem que estar atenta aos ensinamentos que lhe são transmitidos. Ela deve se mostrar disposta a aprender a tecer e se tornar uma boa tecelã. A confecção de uma *kitharentsi* é considerada o ponto máximo do processo de aprendizagem da tecelagem. A jovem que alcança esse conhecimento e que consegue fazer uma vestimenta sozinha já está formada e pode ser considerada pronta para casar.

Segundo o meu pai, Antônio Piyãko, antigamente, as mulheres ashaninka só podiam se casar quando sabiam tecer, cozinhar e fazer *piyarentsi*. Essas são as três atribuições fundamentais de uma mulher ashaninka. Ela precisa adquirir esses conhecimentos antes de casar e construir sua própria família. Se um homem se casasse com uma mulher e descobrisse, depois do casamento, que ela não sabia tecer, ela podia ser devolvida pelo marido aos pais dela para que a mãe lhe ensinasse o ofício. A sogra também podia se encarregar de ensinar a nora a fazer a *kitharentsi* de seu marido. Não saber tecer é considerado vergonhoso para uma mulher adulta. As mulheres ashaninka precisam assumir suas responsabilidades enquanto mulheres. Saber tecer, confeccionar a vestimenta de seu marido e filhos, é uma maneira de suprir as necessidades de sua própria família.

Segundo Dora, Ririta e Irantxo, todas as mulheres ashaninka continuam tendo obrigação de aprender a tecer. Não se trata de uma obrigação imposta pelo marido ou por qualquer outra pessoa da comunidade, mas de uma exigência social decorrente do simples fato de ser mulher. As jovens são criadas e devem aprender a tecer da mesma maneira que aprendem a cozinhar. Geralmente, elas não consideram essa exigência como uma carga. Tecem porque gostam e têm prazer de ver o marido e filhos bem vestidos, com uma roupa feita por elas. Isso é motivo de muito orgulho entre as mulheres ashaninka. Como veremos no capítulo quatro, esse aprendizado, no entanto, também não deixa de ser problemático nos dias atuais.

Ter uma *kitharentsi* é fundamental para os Ashaninka. As crianças recebem sua primeira vestimenta quando começam a andar, por vezes, antes. O traje será trocado periodicamente de acordo com o crescimento. É como se a *kitharentsi* fizesse parte do nosso corpo. É uma segunda pele. Geralmente, a mulher tece a vestimenta para o seu marido e filhos, mas um homem também pode receber uma *kitharentsi* de sua mãe, irmã ou filhas maiores.

A *kitharentsi* tem várias utilidades. Ele não serve apenas para cobrir o corpo, proteger do sol, do frio e dos mosquitos. Segundo meu pai, Antônio Piyãko, antigamente, a *kitharentsi* era usada para tudo. Os Ashaninka vestiam a *kushma* para os trabalhos no roçado, em casa, na festa do *piyarentsi*, para tomar *kamarãpi* (ayahuasca - bebida sagrada do povo ashaninka), para caçar e também na guerra, em confrontos com outros povos ou com os brancos. Quando um homem ashaninka saía para caçar, levava geralmente uma *kitharentsi* velha. Ele a deixava no aceiro do roçado e ia caçar com roupas mais leves. Ao voltar da caçada, vestia a *kushma* e voltava para casa. Quando chegava em casa, mandava a mulher buscar a caça na aceiro do roçado e trocava de *kitharentsi*. Os homens ashaninka têm geralmente duas, três ou até mais vestimentas: uma é usada para o trabalho cotidiano, uma outra é para o uso dentro de casa depois do trabalho; uma terceira, geralmente a mais nova e mais bonita, é usada para os passeios ou para as festas do *piyarentsi*.

Quando a *kitharentsi* é velha e não serve mais como vestimenta, ela continua sendo útil. Os Ashaninka dizem que a *kushma* também protege dos maus espíritos e nos torna menos vulneráveis às doenças. Assim, as velhas *kitharentsi* são geralmente guardadas em casa. Acreditamos que elas continuam servindo para espantar os maus espíritos e protegem a família de doenças. Quando um homem morre, sua *kitharentsi* é queimada junto com seus outros pertences: arco e flecha, chapéu, etc.

Atualmente, os homens ashaninka da aldeia Apiwtxa continuam fazendo o uso diário da *kitharentsi*. Nos trabalhos pesados do roçado e na caça, é comum usarem um short ou calça ocidentais, mas o uso da vestimenta é cotidiano. Quando procuram se embelezar para passear ou participar de um *piyarentsi*, os homens ashaninka incrementam seu traje. Usam, geralmente, sua *kitharentsi* acompanhada por um chapéu (*amathayrentsi*) e um ou dois colares chamados *txoshiki*. Esses colares, feitos de sementes, são sustentados no ombro e usados em diagonal, atravessando o tronco do homem. Os *txoshiki* são complementados por um *thatane*, ornamento feito de sementes tiradas da floresta e/ou de vários tipos de penas de pássaros. À *kitharentsi*, chapéu,

txoshiki e *thatane* deve ser acrescentada a bolsa (*thato*) e a gravata (*wãyo*) para completar a indumentária de um homem ashaninka bem vestido (ver Foto 13).

A *kitharentsi* não é simplesmente uma vestimenta com múltiplas utilidades. Ela também carrega valores e significados culturais muito importantes. É o principal símbolo identitário do povo Ashaninka. Ela representa a união do meu povo que é simbolizada pela amizade. Ela é, ainda, um produto importante no sistema de trocas tradicionais que nós chamamos *ayõpari*. Esse sistema de trocas já foi objeto de pesquisa de vários antropólogos que mostraram que a *kushma* é um dos principais produtos trocados entre os Ashaninka (ver, por exemplo, PIMENTA, 2009).

Segundo o meu primo Komayari, um ashaninka que não use a *kitharentsi* não é um homem ashaninka completo. É alvo de brincadeiras e, algumas vezes, de chacota pelos outros que começam a chamá-lo de *wirakotxa* (branco) ou de *amahuaka* (índio brabo).

Os Ashaninka não são o único povo indígena a possuir uma vestimenta tradicional. Alguns índios dessa região amazônica, também confeccionam roupas tradicionais; um conhecimento que é anterior ao contato com os europeus. É o caso, por exemplo, dos Yaneshá ou dos Matisguengá que habitam a região da Selva Central peruana e que, como nós Ashaninka, fazem parte da família etnolinguística dos Arawak subandinos. Esses dois povos são muito próximos de nós em termos culturais. Outros povos indígenas dessa região da Amazônia, mas pertencentes a outras famílias linguísticas também conhecem a tecelagem. É o caso dos Kaxinawá que falam uma língua pano. No entanto, embora não sejamos os únicos a conhecer a arte da tecelagem, a nossa vestimenta nos diferencia dos outros povos indígenas da região, como, por exemplo, dos Manchineri.

Assim, os Ashaninka se orgulham de nunca terem andados nus já que, para nós, a nudez não é apropriada. Contrariamente a outros povos indígenas que só puderam cobrir seus corpos e seus órgãos genitais após o contato com os brancos, passando a usar roupas ocidentais, os Ashaninka sempre tiveram sua própria roupa e se orgulham muito disso. Nós nunca andamos nus. Antes de conhecermos o algodão, nossos antepassados já cobriam seus corpos com a casca de uma árvore.

Além do significado cultural da *kitharentsi* em si, os motivos/desenhos que ornaram a nossa vestimenta também têm significados específicos. Esses motivos não são feitos de modo aleatório. Eles representam fenômenos da natureza como o arco-íris, simbolizam detalhes do corpo de animais (pássaros, cobras, larvas, peixes, lagartas, etc.) e são

associados a valores fundamentais da sociedade ashaninka como o amor, a união, a beleza, a felicidade e a celebração da vida. Assim, todos os motivos e desenhos têm importantes significados culturais.

Na minha comunidade do rio Amônia, pude identificar cinco padrões de desenhos principais que são usados com frequência pelas mulheres ashaninka em suas peças de tecelagem, particularmente nas *kitharentsi*. Trata-se dos padrões conhecidos na nossa língua como: *shimamereki*, *shopa*, *sawawonoma*, *kõpero* e *tsirotxeiriki*.

O padrão de tipo *shimamereki* procura reproduzir o desenho da escama dos peixes (*shima*). A escama dos peixes é composta por várias partes que se encaixam perfeitamente para proteger o peixe. Para os Ashaninka, esse padrão simboliza o espírito de união. *Shopa* é uma espécie de lagarta, que anda sempre em grupo, em uma mesma direção. Inspirado no desenho do corpo dessa lagarta, o padrão *shopa* também representa a força da união e a importância dos Ashaninka caminharem juntos. *Sawawonoma* é um padrão de desenho que representa a arara-amarela. Como o *shopa*, ele simboliza a união, mas também a felicidade na medida em que essas araras estão sempre voando e cantando juntas. O *kõpero*, por sua vez, é um padrão de desenho inspirado no pássaro conhecido regionalmente como dorminhoco e representa o amor. Finalmente, o padrão *tsirotxeiriki* procura reproduzir o desenho do peixe *tsirotsi*, um tipo de piau que vive em locais de pedra. É um peixe pequeno, bonito e de escama bem lisinha. Por isso, simboliza a força da beleza e a delicadeza.



Foto 17: Tecido com padrão *shimamereki*. (Foto: Serge Guiraud / 2019).



Foto 20: Tecido com padrão *kôpero*. (Foto: Serge Guiraud / 2019)



Foto 21: Tecido com padrão *tsirotxeiriki*. (Foto: Serge Guiraud / 2019)



Foto 22: Tecido com padrão *kepareyriki*. (Foto: Serge Guiraud / 2019)

Para resumir, podemos afirmar que a *kitharentsi* masculina é o principal produto da arte da tecelagem ashaninka, mas ela não é apenas uma vestimenta. Não só possui várias utilidades, mas também representa e expressa um universo cultural muito rico e complexo. Se um dia as mulheres pararem de tecer as *kitharentsi* do marido e filho(s) no tear, os homens não estarão perdendo apenas sua vestimenta, mas sim o principal símbolo identitário do povo Ashaninka e muitos conhecimentos tradicionais.

CAPÍTULO III - A confecção de uma *kitharentsi*: materiais e processo de produção

Neste capítulo, apresentarei as diferentes etapas do processo de produção de uma *kitharentsi* masculina, desde o plantio do algodão até a finalização da vestimenta. Trata-se de um processo longo e complexo que demora meses e ao qual são associados vários conhecimentos, crenças e técnicas tradicionais. A própria descrição do processo é extremamente difícil porque a escrita não é suficiente para abarcar a complexidade e a dinâmica de todas as técnicas, de todos os conhecimentos e dos saberes tradicionais associados. Na descrição das etapas de confecção da *kitharentsi* masculina, procurarei minimizar essas lacunas fazendo uso de fotografias, mas estas também não são satisfatórias para retransmitir uma imagem viva e minimamente fiel do processo de produção da vestimenta, principalmente dos atos de fiar e tecer que são, sobretudo, caracterizados pelo movimento. Esses saberes e conhecimentos técnicos das mulheres são feitos de gestos precisos e cuidadosos, exigem grande habilidade e são transmitidos de geração em geração, desde a infância. Esses movimentos dificilmente podem ser reproduzidos pela escrita ou por fotografias que capturam imagens fixas.

Se é impossível transmitir ao leitor toda a beleza e a complexidade da técnica de tecelagem das mulheres ashaninka, procuro mostrar neste capítulo que a arte de tecelagem também não é apenas técnica. Ter consciência disso é essencial. Como veremos, a técnica, embora seja uma dimensão fundamental, não está dissociada de outros conhecimentos socioculturais e das nossas crenças. Esses outros saberes expressam uma verdadeira ciência da natureza e também a forte espiritualidade do meu povo que se manifesta em permanência na arte de tecer. Ou seja, para ser uma boa tecelã, não é suficiente dominar com perfeição as técnicas da tecelagem. A mulher ashaninka também precisa cumprir certas regras culturais, cujas origens se perdem no tempo. Antes de detalhar as diferentes etapas da confecção de uma *kitharentsi* masculina e os conhecimentos associados a cada uma dessas etapas, é importante falar das matérias-primas que são utilizadas pelas mulheres ashaninka na fabricação dos nossos tecidos.

3.1 - Matérias-primas naturais e ferramentas industriais

Antigamente, para fazer nossas *kitharentsi*, usávamos somente matérias-primas e objetos naturais. Por meio do contato com a sociedade branca, passamos também a utilizar algumas ferramentas industriais. No entanto, com exceção da vestimenta feminina que usa tecido industrial, a maior parte do processo de produção da tecelagem ashaninka continua sendo feita de modo tradicional. O algodão nativo é a principal matéria-prima utilizada. Na confecção da *kitharentsi* masculina, assim como para outros objetos da cultura material ashaninka, as mulheres introduziram progressivamente ferramentas industriais como agulha, linha e tesoura, mas a utilização desses objetos do mundo dos brancos não levou a alterações profundas do processo de tecelagem.

No capítulo anterior, vimos que a vestimenta feminina é hoje feita com tecido industrial comprado nas cidades próximas, mas que os padrões e desenhos que são pintados nesse tecido são feitos com tintas naturais e permanecem ashaninka. Ou seja, mesmo a *kitharentsi* feminina não sendo mais confeccionada no tear, ela continua sendo considerada uma vestimenta ashaninka. Como mostrou o antropólogo Roque Laraia, em seu livro Cultura: um conceito antropológico (1986), a cultura é sempre dinâmica e não está estagnada na história. O meu povo Ashaninka está em contato com os *wirakotxa* (brancos) há séculos. Nós nunca estivemos parados no tempo. Mesmo antes do contato com os brancos, a nossa cultura era dinâmica e sempre mudava, por um processo interno e também em decorrência do contato com outros povos. Assim, as mudanças fazem parte da cultura e não devem ser vistas simplesmente como um processo negativo ou de contaminação de uma cultura fictícia que seria supostamente “pura” ou “original”. Como diz Sahlins (1997), a tradição deve ser entendida como a maneira específica que um determinado povo muda do seu jeito próprio e não como algo estático e congelados no tempo. Os Ashaninka de hoje não são mais os mesmos que os Ashaninka dos meus avós e as crianças que nascem atualmente na aldeia Apiwtxa também viverão uma outra realidade, mas, nem por isso, deixarão de ser Ashaninka. Sabemos que algumas mudanças podem ser ruins e devemos estar sempre atentos para lutar contra as ameaças que vêm de fora e que podem afetar a nossa comunidade e a nossa identidade, mas a cultura é dinâmica e está sempre em mudança. Como afirma ainda Sahlins (1997), o contato das sociedades indígenas com o mundo ocidental, embora tenha afetado muitos povos que desapareceram vítimas de genocídio, também levou a uma “indigenização da

modernidade” para muitas comunidades, ou seja, a uma incorporação, por parte dos povos indígenas, de coisas vindas do mundo dos brancos que passaram a fazer parte da cultura indígena. Esse processo ocorreu, por exemplo, com a cooperativa e com a escola,¹³ mas também com a tecelagem ashaninka. A introdução de tecido industrial na minha comunidade para fazer a vestimenta feminina ou de ferramentas dos brancos foi um processo consciente, desejado por nós e não simplesmente imposto por pessoas de fora. O uso progressivo dessas ferramentas ocidentais visou simplesmente facilitar o trabalho das mulheres e se adequou às formas e técnicas tradicionais de tecelagem.

As matérias-primas

As matérias-primas utilizadas na produção da *kitharentsi* masculina são todas de origem vegetal. Elas são encontradas na mata, na beira do rio ou plantadas nos roçados das famílias ashaninka. As principais matérias-primas usadas pelas mulheres na fabricação de uma *kitharentsi* são: as palmeiras que servem para fabricar uma esteira (*ishitashentsi*), vários tipos de vegetais, principalmente cascas de árvores, mas também folhas, que servem para a produção de tintas naturais (*thakamentotsi*), dois tipos de barro (*pitsithari* e *kitamapithari*), uma pedra (*makawiro*), madeiras (*intxato*) e, finalmente, o algodão (*ãpe*) que constitui o principal material.

A esteira, chamada na nossa língua *ishitashentsi*, é produzida a partir de um trançado feito pelas mulheres com a palha das palmeiras cocão e jaci. Os Ashaninka usam muito essas esteiras para sentar e dormir, mas também para cobrir a gamela de *piyarentsi* ou estender sua roupa para secar ao sol. No processo de produção da *kushma* masculina, a esteira é utilizada pelas mulheres para bater o algodão, ou seja, torná-lo mais maleável para poder fazer o fio, isto é, a linha propriamente dita.

Várias espécies de vegetais, principalmente cascas de árvores, e um tipo de barro são matérias-primas fundamentais no processo de tecelagem por fornecerem as tintas do povo Ashaninka, genericamente chamadas *thakamentotsi*. A coleta dos vegetais usados para as tintas pode ser feita em qualquer época do ano, respeitando, obviamente, a sazonalidade de cada espécie, quando existe.

Na minha monografia de graduação (PINHANTA, M. 2013), estudei as tintas usadas pelo meu povo, não só no processo de tingimento dos tecidos, mas também nas

¹³ No próximo capítulo, falarei da nossa escola.

pinturas corporais, no tingimento dos cabelos, etc. O meu povo não usa tintas industriais que nós consideramos tóxicas. As nossas tintas são todas feitas com corantes naturais que nos possibilitam pintar as linhas de algodão e dar a tonalidade de cores à *kitharentsi*.

O *patsitaki* é o nome dado pelo meu povo a uma cor avermelhada/marrom escuro, muito semelhante à cor terra. Ela é obtida de diferentes cascas de espécies arbóreas encontradas na floresta. Após um processo de cozimento, cada uma dessas cascas produz tons diferenciados dessa mesma cor. Pude identificar, pelo menos, quatro tons de *patsitaki*: o *patsitaki kithapiki*, *patsitaki shōkiritōki*, *patsitaki pararimashi*, *patsitaki kapitsishiro*. O *patsitaki* é a tinta mais usada pelo meu povo e é, geralmente, uma etapa para se chegar à cor preta, também muito importante na nossa tecelagem. Assim, o preto é obtido, a partir do *patsitaki* que é misturado a um barro específico (*pitsithari*) retirado da beira do rio, igarapés e lagos. Esse barro é utilizado unicamente para obter essa cor preta que vai dar destaque aos desenhos da vestimenta, contrastando com o branco do algodão. Como veremos adiante, o *pitsithari* tem um poder importante e só pode ser manejado pelas mulheres.

Kitamapithari é outro tipo de barro ou lama também encontrado na beira do rio ou igarapés. Contrariamente ao *pitsithari*, o *kitamapithari* fornece uma cor quase branca. Ele não tem o poder do *pitsithari* e não é usado para tingir, mas tem sua importância na confecção da vestimenta. É com ele que as mulheres confeccionam a base do fuso que vai servir para fiar o algodão.

Além do barro, a tinta é obtida com o uso de plantas, raízes e cascas naturais. Na minha pesquisa de graduação, pude identificar vinte plantas que são usadas pelos Ashaninka para obtenção de tintas usadas na tecelagem. Essas plantas foram organizadas na Tabela 1 que traz as seguintes informações: tipo de árvore ou planta e as partes usadas. Os nomes estão em língua ashaninka e em português, mas nem sempre encontrei correspondência. Note-se que as plantas *kithapiki*, *shōkiritōki*, *pararimashi*, e *kapitsishiro*, embora sejam espécies diferentes, passam pelo mesmo processo para obtenção da tinta preta e recebem o nome genérico *patsitaki*.

Tabela 1 – Vegetais utilizados para obtenção de tintas

Língua Ashaninka	Português	Tipo de árvore	Parte usada
Kithapiki*	Murici	Árvore de porte alto	Casca
Shōkiritōki*	_____	Árvore de porte alto	Casca
Pararimashi*	Murici Branco	Árvore de porte alto	Casca
Kapitsishiro*	_____	Árvore de porte alto	Casca
Ana	Jenipapo	Árvore de porte alto	Fruto
Pothotsi	Urucum	Árvore baixa ou pequena	Caroço de vagem
Koritsisama	_____	Rama na árvore e tem batata	Batata
Piripina	_____	Arbusto	Folha
Kamatōkari	Imbu	Árvore de porte alto	Casca
Txoritoysih	_____	Planta pequena	Folha
Ketari	Tanibuca	Árvore de porte alto	Casca
Komashiki	Goiaba	Arvore	Casca
Komēpi	Olho de boto	Cipó	Pedaço do cipó
Kēporiki	Goiaba do mato	Árvore de porte alto	Casca
Porēki	Açafrão	Palha como de bananeira	Batata
Yetsiri	_____	Arvore alta	_____
Yoopo	Mogno	Arvore de porte alto	Casca
Thōkitsiroki	Guariuba	Árvore de porte alto	Âmago
Kenētoki	Taxi	Arvore	Casca
Yonina	_____	Planta baixa	Folha

**Patsitaki Kithapiki, Patsitaki Shōkiritōki, Patsitaki Pararimashi, e Patsitaki Kapitsish.*

O fuso serve para fazer a linha e é composto por duas partes: uma base e uma haste de madeira que se encaixa na base. A madeira usada na fabricação da haste é a pupunha. A base pode ser feita de barro (*kitamapithari*) ou de pedra. Segundo o meu pai, Antônio Piyãko, antigamente, a base do fuso também podia ser confeccionada com o coco da jarina e do cocão, um tipo de palmeira.¹⁴ Meu pai conta que, em muitas ocasiões, presenciou meu avô confeccionando vários fusos não só de pedra ou de barro, mas também de cocão e jarina, que eram muito apreciados pela minha avó Mariwãtxo (Mariquinha em português). Hoje, esses fusos feitos de cocão e de jarina são extremamente raros. Existe uma diferença entre o fuso de barro e o de pedra. Os fusos de pedra têm uma base mais pesada e um giro mais demorado e são usados para torcer a linha. Os fusos de barro são mais usados para fazer o fio do algodão. Geralmente, toda mulher sempre tem fusos de pedra e barro.

Para um homem, fazer um fuso para a mulher é uma demonstração de amor. Quando eu era nova e morava na casa dos meus pais, presenciei o meu pai fazendo vários fusos para a minha mãe, mas também para mim e para a minha irmã mais velha. Ele tinha o maior prazer em fazer esses fusos, mas também a haste e as outras peças de madeira que compõem o tear. Esses fusos eram geralmente feitos de pedra, mas ainda vi alguns de jarina e de cocão. Meu pai fazia questão de deixar os fusos bem bonitos. Era uma maneira de agradar a minha mãe que gostava muito de fiar e de ter sua cesta cheia de fusos com linha. Lembro que a cesta dela estava sempre cheia de fusos feitos pelo meu pai. Embora branca, minha mãe aprendeu a tecer com a minha avó paterna e sempre gostou de fiar. Como as mulheres ashaninka, acordava de madrugada e ficava fiando diariamente até o dia amanhecer. Fazia o mesmo ao anoitecer. Além de fazer a vestimenta para o meu pai, também devia providenciar a roupa dos meus cinco irmãos.

Makawiro é um tipo de pedra que as mulheres buscam na época do verão em lugares específicos, geralmente em sítios rochosos na beira do rio. Essa pedra é usada para fazer uma cal utilizada no processo de fabricação do fio de algodão.

As madeiras (*intxato*) não servem apenas na fabricação do fuso, mas também são fundamentais para a montagem do tear sem o qual não existiria a tecelagem. As madeiras vão sustentar o tear. A pupunha é a mais utilizada por ser uma madeira dura que não quebra com facilidade. Porém, outros tipos de madeira também podem ser usados, como a maçaranduba, que é uma madeira dura sem muitos fiapos. A maçaranduba é muito usada

¹⁴ Além do coco de jarina e do cocão, o fuso também podia ser feito com a fruta de um tipo de cipó encontrado na beira do rio que chamamos regionalmente de “olho de boto”.

para fazer a tabuleta, um pedaço de madeira que forma uma tábua pequena, utilizada para juntar a linha e que é colocada na vertical do tear. No caso da fabricação de uma *kitharentsi* masculina, as madeiras que formam o tear são compostas por vários pedaços de pau. Cada um tem cerca de meio metro de comprimento e cumpre uma função específica no processo de tecelagem. Para a confecção de peças menores, como as bolsas, os pedaços de madeira são um pouco menores. Na primeira etapa de construção do tear, os pedaços de madeira também podem ser substituídos por hastes de cana brava.¹⁵ Segundo as mulheres ashaninka, a qualidade da madeira é fundamental para fazer uma boa *kitharentsi* e elas se mostram muito exigentes com os maridos na hora de escolher esses materiais. Como no caso do fuso, os homens também se sentem felizes quando buscam a madeira na mata e fabricam as partes do tear que será usado pela esposa ou filha. Além da satisfação de presenteá-las, eles sabem que estão contribuindo com um trabalho que servirá para confeccionar sua própria *kushma*.

O algodão é, obviamente, a principal matéria-prima utilizada na confecção de uma *kitharentsi* masculina e dos outros artefatos feitos com tecido. Sem ele, não se tece. O algodão é a base de todo o trabalho. Ele serve para fazer o fio, ou seja, a linha propriamente dita que, uma vez tecida, vai dar forma à vestimenta, mas pode também ser usada para confeccionar uma bolsa ou qualquer outro objeto feito no tear. O algodão é plantado no roçado, no verão, antes do plantio da mandioca. Os Ashaninka do Amônia usam dois tipos de algodão. O mais utilizado é o algodão branco, mas também existe uma espécie de cor marrom clara que é mais usada para fazer os motivos. Ao longo deste capítulo, veremos em detalhes o plantio, a coleta do algodão e como ele é trabalhado pelas mulheres ashaninka na confecção de uma *kitharentsi* masculina.

Os objetos e ferramentas industriais

Na fabricação de uma *kitharentsi* masculina no tear, as mulheres ashaninka utilizam alguns objetos industriais como agulha, tesoura, linha de nylon, crochê e tecido. A agulha tem uma grande utilidade na sociedade branca e também passou a ser utilizada pelo meu povo Ashaninka. O uso da agulha industrializada facilitou muito o trabalho de costura das mulheres. Antigamente, quando não tínhamos agulhas, usávamos um tipo de espinho, um pedaço de madeira e até de osso que era preparado pelos homens. Após o

¹⁵ Falarei adiante com mais detalhes da preparação do tear.

contato com a sociedade branca, os Ashaninka passaram a fazer uso da agulha industrial que é feita de um material mais resistente e mais manejável para costurar as vestimentas. Segundo as mulheres da minha comunidade, antigamente, era muito difícil tecer e costurar as roupas com as agulhas tradicionais porque elas eram frágeis e quebravam facilmente, ocasionando a perda de dias de trabalho. Por isso, as mulheres passaram a usar a agulha industrial.

A tesoura industrial também é bastante usada na comunidade, mas ela não substituiu totalmente a tesoura ou faca tradicional do povo Ashaninka que é chamada *kapiro* (taboca). Essa tesoura tradicional é feita a partir de um pedaço de taboca que é afiado e tem várias utilidades. Serve, por exemplo, para cortar o tecido da *kitharentsi*, mas também o umbigo do recém-nascido. Além disso, ela também é muito utilizada para tecer e cozinhar. Hoje, temos tesouras industriais para cortar a *kitharentsi* mas, mesmo assim, em seu cotidiano, muitas famílias ainda continuam a fazer uso da tesoura de *kapiro*.

Os Ashaninka sempre utilizaram a linha tradicional feita de algodão para confeccionar suas vestimentas. Essa linha ainda é usada com frequência na comunidade. No entanto, nos últimos anos, a linha tradicional tem sido progressivamente substituída pela linha de nylon, o que tem facilitado o trabalho de tecelagem das mulheres ashaninka. A linha de nylon não faz parte do tecido final. Ela serve apenas como instrumento na fase de tecer. Ela é utilizada para levantar a camada de linha inferior, abrindo um espaço entre as camadas inferiores e superior para passar a linha de um lado para o outro e assim fazer o trançado. Antigamente, esse trabalho era feito somente com linha tradicional e era muito mais difícil porque, segundo as mulheres, essa linha quebrava com muita facilidade. Elas dizem que se rompia em média três ou quatro vezes durante a tecelagem de uma peça e tinham que substituir a linha defeituosa por uma nova para continuar tecendo, o que retardava consideravelmente o trabalho. A linha de nylon é mais resistente que a linha tradicional e quebra com menos facilidade, possibilitando confeccionar várias kushmas com uma mesma linha. Contrariamente à linha tradicional, a linha de nylon também não solta fiapos.

Nos últimos anos, houve também uma procura maior de várias famílias ashaninka pela linha de crochê industrializada para fazer a *kitharentsi* e outras peças de tecido. Essa procura se deu, principalmente, após uma crise que tivemos em 2006 quando os nossos plantios de algodão foram atingidos por uma doença que pôs em risco a produção da nossa *kitharentsi*. No entanto, o uso da linha de crochê não é generalizado e não é

unanimidade na comunidade. Algumas famílias criticam seu uso exagerado. No depoimento a seguir, Marita, por exemplo, reconhece a utilidade dessa linha, mas também seus riscos, afirmando ainda que ela acaba tornando as mulheres ashaninka preguiçosas. Na sociedade ashaninka, ser considerado preguiçoso é um grave defeito, tanto para as mulheres quanto para os homens:

“A gente tem usado sim, nesses últimos anos, a linha dos *wirakotxa* [brancos]. Tem algumas pessoas que têm usado. A gente não gosta muito dessa linha porque ela deixa a *kitharentsi* pesada e a nossa tinta não pega bem nela. Quando a gente vai pintar ela de preto ou de outra cor não fica bom, mas tem pessoas que gosta de misturar a linha nossa de *ãpe* [algodão] com a linha de crochê comprada na cidade. A linha da cidade é boa de trabalhar, mas é muito cara também. Aí, a gente acha melhor usar a nossa mesmo que não é paga. Só tem o trabalho, né? De plantar, colher, fiar e tecer. A linha dos *wirakotxa* também deixa as mulheres com preguiça. Preguiça de fiar para fazer a linha da *kitharentsi* do marido”. (Marita Ashaninka – Aldeia Apiwtxa / 31 de julho de 2018)

3.2 – Do plantio do algodão à costura final: as etapas do processo de produção de uma *kitharentsi* masculina

O processo de produção de uma *kitharentsi* masculina adulta é longo. Demora 6 meses, em média. Esse tempo pode ser reduzido ou estendido e alcançar um ano, dependendo do ritmo de trabalho da mulher. O processo não envolve apenas técnicas manuais, mas mobiliza crenças espirituais e um conjunto extremamente rico de conhecimentos tradicionais sobre o meio ambiente que abrange espécies coletadas nas florestas, plantas medicinais, cultivos nos roçados, nos quintais das casas, etc.

Do plantio do algodão à costura final da vestimenta, o processo de confecção de uma *kitharentsi* masculina pode ser dividido cronologicamente em dez etapas: 1) o plantio do algodão, 2) a coleta do algodão, 3) a limpeza do algodão, 4) a fase de debulhar e de bater o algodão, 5) a construção do fuso e do fio, 6) o tingimento ou pigmentação, 7) a montagem do tear, 8) a tecelagem, 9) o corte e 10) a costura final. Cada uma dessas etapas tem seu tempo específico e envolve uma grande quantidade de saberes. Não pretendo detalhar aqui em pormenores cada uma dessas etapas, mas somente dar uma visão geral desse processo para mostrar sua complexidade e a riqueza de conhecimentos culturais que a produção de uma vestimenta masculina envolve. Durante todas as fases de produção da *kitharentsi*, como em outros momentos de trabalho ou em rituais, as mulheres mascam

a folha de coca (*koka*) para aumentar a concentração e não sentir cansaço, sede, fome ou sono.

O plantio do algodão

A confecção de uma *kitharentsi* começa com o plantio do algodão, principal matéria-prima. Esse plantio é feito logo após a queima do roçado, antes de iniciar o plantio da mandioca, durante o verão amazônico, entres os meses de agosto e setembro. Por razões que veremos adiante, procuramos fazer o plantio em época de lua cheia e por volta do meio dia. O algodão é geralmente plantado no aceiro e no meio do roçado, nos troncos de paus maiores que ficam na roça após a queima. Geralmente, são as mulheres que plantam, contando com a ajuda das crianças nessa tarefa. No entanto, as próprias mulheres ashaninka dizem que os homens são mais indicados para fazer o plantio do algodão e usam várias razões para justificar essa preferência. Afirmam que o algodão plantado pelo homem cresce mais rápido e é mais bonito. Dizem que ele dá sementes grandes, sem rugas e com saúde. Quando a mulher planta, aumentam as probabilidades do algodão nascer “feio, enrugado e bichado”, como dizem. As mulheres ashaninka explicam essa distinção pelo fato delas estarem sempre “mexendo com fogo”, ou seja, cozinhando, assando comida, fazendo *piyarentsi*, etc. Assim, a mulher está sempre com as mãos “quentes” e pode queimar as sementes. Ao contrário, os homens têm um contato menos frequente com o fogo e, por isso, são os mais indicados para plantar o algodão.

Se o plantio é feito idealmente pelos homens, o trabalho com o algodão é uma atividade quase que exclusivamente feminina. Como veremos, o homem participa em algumas etapas, mas quem determina sua participação é sempre a mulher. Segundo Irantxo, o plantio do algodão também deve seguir outras regras.

“A gente planta o *ãpe* [algodão] no roçado, durante o verão, entre os meses de agosto e setembro ou outubro. É quando os homens fazem um roçado novo para plantar macaxeira. Aí, a gente aproveita e planta o *ãpe*, mas a gente não planta de qualquer jeito não, tem que ter cuidado. A gente tem que esperar a lua ficar cheia, para plantar o *ãpe*, aí ele nasce bem, bonito e grande. A gente também planta o *ãpe* no horário de meio dia quando as nuvens estão todas branquinhas, bem bonitas lá no alto do céu azul. Assim, quando o algodão solta a semente, quando ele se abre assim, ele fica bem grande e bonito, que nem as nuvens que são bonitas e grandes. A gente também espera o tempo da *mapowaki*, os *wirakotxa* [brancos] chamam de “uimba”. Não sei se é esse mesmo o nome, mais é assim que eu vejo eles chamarem. É uma árvore grande que solta um tipo de algodão, assim como o *ãpe* que a gente planta. A gente pega a casca da fruta dessa árvore e leva para cavar o buraco onde a gente bota a semente do nosso

ãpe. É melhor cavar o buraco com essa casca do que com o terçado, cresce mais bonito. Aí, o nosso algodão, quando dá a semente dele, ele também fica bonito e grande que nem a semente da *mapowaki*. As pessoas mais velhas, de antigamente, levavam isso tudo muito a sério e eu acho que tudo isso é verdade. Dava certo porque eu já tentei plantar várias vezes com minhas filhas sem esses cuidados todos e não deu muito certo não. Mas quando meu marido Letxero plantou, ficou bom mesmo, deu certo. Agora, eu sigo essas regras para plantar o *ãpe* e tem dado certo. Eu também só mando os meus filhos plantar o meu algodão assim e tem dado certo, tem crescido muito bonito”. (Irantxo- Aldeia Apiwtxa / 28 de julho de 2018).

Nessa fala de Irantxo, podemos perceber a preocupação e o cuidado que as mulheres ashaninka têm com o plantio do algodão que faz parte de um ciclo produtivo maior em sintonia com a natureza. Plantar o algodão, como afirma Irantxo, tem a ver com o ciclo sazonal, com fenômenos naturais (nuvens, lua cheia) e revela um conhecimento rico e detalhado do meio ambiente. Para os Ashaninka, a natureza está toda interligada e as mulheres se preocupam com a forma de uso e cultivo dos recursos naturais. Elas sabem que a floresta é grande, que ela tem uma enorme diversidade de plantas e muitas riquezas para nos oferecer. Mas elas também sabem que as pessoas devem usar esses recursos naturais de maneira correta, com parcimônia. Caso contrário, essas riquezas acabam, colocando em risco o futuro das novas gerações. Essa preocupação não está restrita às mulheres, mas é partilhada por toda a comunidade e as nossas lideranças têm trabalhado muito para fortalecer esse pensamento. Como vimos no capítulo 1, após o sofrimento causado à nossa comunidade pela exploração predatória de madeira, estamos sempre conversando para buscar formas de uso sustentáveis dos recursos naturais, que não prejudiquem a natureza. Essas conversas se dão tanto nas reuniões comunitárias, que são realizadas periodicamente, mas também na escola para que esses cuidados sejam repassados às crianças e aos jovens.

Assim, o plantio do algodão faz parte de um plano de manejo mais amplo dos recursos naturais. O algodão é plantado no roçado, mas a gente nunca faz um roçado para plantar somente algodão. O roçado é aberto para plantar mandioca que é a base da nossa alimentação. Nele também plantamos bananas e outras espécies. O algodão é mais uma entre várias outras espécies plantadas no roçado.

“A gente não abre um roçado separado, lá longe, só para fazer o plantio do algodão não. Não dá! Se fizer isso, nos vamos acabar com nossa terra e nossa mata”. (Ririta Piyãko – Aldeia Apiwtxa / 5 de setembro de 2018).

“Esse cuidado de onde plantar e como plantar o *ãpe*, a gente sempre teve. Não é de agora que a gente cuida. A gente nunca abre um roçado para plantar o algodão, nunca fazemos isso, sempre aproveitamos os roçados novos, feito no verão para plantar o

algodão assim como outras plantas também. Ainda mais agora. Agora é que nós temos que ter mais cuidado ainda, porque não é mais como antigamente, que a gente podia se mudar de um lugar para outro sem problemas. Agora não, não dá! Nós temos uma terra demarcada e para onde a gente se vira tem gente morando. Não temos mais essa liberdade de andar como antigamente. Se a gente acabar com o que a gente tem, com a nossa *âtame* (floresta), com os nossos *hinyateniki* (rios), como os meus filhos e netos vão viver? Por isso a gente tem cuidado com tudo”. (Irantxo – Aldeia Apiwtxa / 28 de julho de 2018)



Fotos 23 e 24: Plantando o algodão. (Fotos: Shâtsi Piyâko e Juliana Disha / 2018).

A colheita do algodão

Após o plantio, vem a colheita do algodão que é feita no ano seguinte também no final do verão, antes das primeiras chuvas que marcam o início do inverno. As mulheres ashaninka dizem que o algodão molhado fica duro, com muita sujeira grudada nele, o que dificulta não só a coleta, mas também sua limpeza e todo o trabalho de produção do fio. Por isso, é importante colher o algodão antes das primeiras chuvas. A colheita é feita pelas mulheres, geralmente no início do dia ou no final da tarde, quando o sol está menos quente, o que evita um desgaste físico maior para as mulheres. Durante a colheita,

procura-se evitar, ao máximo, sujar o algodão. Esse processo também requer outros cuidados.

Uma mulher menstruada deve evitar colher o algodão, embora hoje em dia não seja uma restrição absoluta. De uma maneira geral, além de uma ideia que associa o sangue da menstruação à contaminação, os Ashaninka acreditam que, no período menstrual, a mulher não deve pegar sol porque o calor do sol é a principal razão do envelhecimento e da perda de cabelo, situação que toda mulher ashaninka procura evitar.

“A gente colhe o algodão sempre pela parte da manhã, antes do sol ficar muito quente, e no final da tarde quando o sol está mais frio. Tu sabe como é, né? Quando está frio, de tardinha. A gente pega o *kantsiri* [cesto] e vai pegar o *ãpe* [algodão], junto com nossas filhas. As crianças e o homem também podem ajudar a mulher a colher. Não tem problema. A gente colhe o *ãpe*, leva pra casa. Aí coloca em cima da *ishitayentsi* [esteira], no terreno da casa, para pegar mais sol e o *itsini-impokiro* [sereno da noite]. Deixamos lá, pegando sol e sereno por uma semana mais ou menos. Depois, a gente tira um pouco da sujeira e guarda o algodão num cesto ou numa saca. Quando precisar, é só ir lá pegar e usar (...). A mulher, quando está menstruada, também pode colher o *ãpe*, mas não é bom, mas ela pode. Só tem que ter muito cuidado com o sol. Tem mãe que leva a filha quando está menstruada pra colher *ãpe*. Elas fazem isso pra não deixar as filhas ficarem andando por onde não devem. Aí, elas lavam as filhas mas elas cobrem a cabeça com uma *kayenthawōtsi* (tipoia) ou um pedaço de pano, pra não pegar sol na cabeça. Se ela não tiver esse cuidado, quando ela ficar mais velha, o cabelo vai cair e ela vai ficar com pouco cabelo. As mulheres de antigamente seguiam essas regras direitinho mesmo. Não é como agora. De primeiro, quando a mulher ficava menstruada, a gente não saía por aí andando e nem pegava sol não. A mãe pegava a filha, colocava embaixo do mosquiteiro, deixava ela lá em casa. Dava algodão para a filha debulhar. Depois, ela pegava o algodão debulhado, batia e dava pra filha fiar até passar a menstruação da menina. Antigamente era assim, mas hoje está tudo diferente, né? Pode olhar que você vai ver também”. (Irantxo – Aldeia Apiwtxa / 28 de julho de 2018).

Como afirma Irantxo, os tempos mudaram. Hoje em dia, essas regras não são sempre seguidas de uma maneira tão rígida. Mas, mesmo assim, muitas mulheres e jovens menstruadas continuam evitando sair muito de casa e ainda se vê, na aldeia Apiwtxa, mulheres em período de resguardo, passando o dia em casa, debaixo do mosquiteiro, fiando algodão.



Fotos 25 e 26: Colhendo o algodão. (Fotos de Raine Piyãko e Shãtsi / 2018).

Limpendo, debulhando e batendo o algodão

Para fazer a limpeza, as mulheres deixam o algodão pegar o sereno da noite e o sol do dia seguinte. Segundo elas, o sereno da noite ajuda no processo de limpeza dos flocos de algodão e também deixa o fio mais forte e branquinho. No final da tarde, elas

recolhem o algodão que é passado numa peneira de cipó para retirar a sujeira que restou. Depois, pegam novamente os flocos de algodão, um a um, para continuar a limpar os resíduos de sujeira. Só depois desse processo, as sementes são retiradas para a preparação dos fios.

As mulheres ashaninka costumam retirar as sementes do algodão sempre na boca da noite ou de manhã cedo, junto com suas filhas. Elas abrem o algodão e vão retirando semente por semente e colocando o algodão num cesto. Após separar a semente do algodão, alguns panos são postos no chão e uma esteira de palmeira trançada (*ishitashentsi*) é colocada sobre esses panos. O algodão é disposto por cima da esteira e é batido pela mulher, com auxílio de um pau de madeira bem leve que pode ser feito de um pedaço do talo da palha do buriti (*toniropanki*) ou de um pedaço de madeira usado para fazer flecha (*txekopi*). A mulher bate o algodão até formar uma grande placa fina. A placa é dobrada no meio e batida novamente até ficar na largura da palma de uma mão. Em seguida, a placa de algodão é enrolada com as mãos deixando-a da grossura de uma linguiça com comprimento de um metro mais o menos. O algodão está pronto para ser fiado.

“Quando a gente colhe o *ãpe*, a gente deixa ele no terreiro em cima da *ishitashentsi* (esteira) pra pegar mais sol e o sereno da noite. Depois, a gente guarda ele no *kantsiri* [cesto] e vai pegando aos poucos pra fiar. Aí, quando a gente vai fiar, a gente tem que colocar ele no sol e no sereno da noite de novo. A gente deixa ele pegar o sereno da noite, porque as *ãtarite* [mulheres de antigamente] diziam que o *ãpe* fica mais solto, mais fofinho, é melhor para limpar e fiar. Ele fica mais branquinho, sabe? A linha fica mais bonita e forte pra fazer a *kitharentsi*. Era assim que diziam as mulheres mais velhas, de antigamente. Aí, é assim que a gente faz até hoje. A gente segue fazendo como as mulheres de antigamente”. (Ririta Piyãko – Aldeia Apiwtxa / 5 de setembro de 2018).

Assim como o homem faz uso de plantas medicinais (*iwenki*) para aprender a caçar, a mulher também utiliza plantas específicas no trabalho de tecelagem. Ela pega a batata de uma *iwenki* e mastiga, depois sopra essa batata mastigada sobre o algodão batido na cesta e na cuia com cinza de fiar e, por último, esfrega nas mãos. Só após esse procedimento, a mulher pode começar a fazer o fio de algodão. Segundo as mulheres ashaninka, o uso dessas plantas medicinais é indispensável para ter rapidez e agilidade na hora de fiar e tecer.

O homem não pode tocar no cesto de algodão e no fuso da mulher. Da mesma forma, a mulher não deve pegar no arco e flecha do homem. Se essas regras forem

desrespeitadas, a pessoa pode ficar doente ou “panema”, ou seja, ser malsucedida na caçada ou na tecelagem. As mulheres dizem que se o homem mexer na cesta de algodão ou no fuso de uma mulher que esteja fazendo uso da medicina, ele vai ficar o tempo todo com sono, sem vontade de fazer as coisas e, quando irá caçar, verá o animal, mas não conseguirá matá-lo. Por sua vez, se a mulher mexer no arco e flechas de um homem, ela também ficará sem vontade de fiar, com preguiça, não conseguindo avançar no seu afazer.





Fotos 27, 28, 29 e 30: Limpando, debulhando e batendo o algodão. (Fotos: Raine Piyãko e Shãtsi / 2018).

A construção do fuso e a produção do fio

A partir da minha observação e da experiência própria como tecelã, além das conversas com as mulheres ashaninka da aldeia, percebi que a produção do fio de algodão é a etapa mais difícil e mais demorada. Inicialmente, é necessário produzir a linha a partir do algodão batido. Para isso, as mulheres ashaninka precisam de um fuso.

A confecção do fuso se divide em várias etapas. O homem e a mulher participam de sua fabricação. O fuso é feito de duas partes: uma base que pode ser de barro (*kitamapithari*) ou de pedra e uma haste feita de madeira de pupunha. A haste é inserida na base que é perfurada em seu centro e funciona como um tortual. A mulher fabrica a base de barro, enquanto o homem faz a haste de madeira e também a base de pedra, se for necessário. No caso de um fuso com base de barro (*kitamapithari*), a mulher começa o processo amolecendo o barro na palma da mão até formar uma espécie de massinha de modelar, fazendo uma perfuração no centro. Ela deixa a massinha secar por mais ou menos uma semana em um local protegido do sol. Depois, queima a massinha no fogo e deixa esfriar. No caso de uma base feita em pedra, o pedaço de pedra é trabalhado pelo homem com um terçado ou faca até que se consiga a forma desejada. O furo no centro da pedra é feito com a ponta de uma faca. Quando a base e a haste do fuso estão prontas, são fixadas uma na outra. No caso de uma base feita de pedra, é comum que o furo central fique maior que o desejado. Usa-se, então, cera previamente esquentada, na base da haste

até fazer o ajuste adequado entre as peças. Essa situação não ocorre com um fuso feito com uma base de barro porque é mais fácil moldar e ajustar a base à haste.

Mesmo contando com a participação do homem na fabricação da haste de madeira e da base de pedra, é a mulher que dirige todo o processo de construção do fuso. É ela que fica testando o fuso para saber se a haste tem o tamanho adequado, se o fuso rola bem e se ele tem equilíbrio. É ela quem decide quando o fuso está pronto, fazendo comentários, dando sugestões, orientando o homem no seu trabalho de retoque final. O homem deve aprimorar o fuso até que a mulher esteja totalmente satisfeita. Algumas se mostram bastante exigentes e não é incomum ouvir homens reclamando que suas esposas nunca estão satisfeitas. Mesmo reclamando da mulher, o homem nunca deixará de fazer um fuso para a esposa do jeito que ela quer. Ele sabe que, no final, ele será o principal beneficiado de seu trabalho. Uma mulher sempre tem vários fusos.

Para evitar que o fuso corra pelos lados, ele é apoiado numa pequena cuia que limita o alcance de seu giro. No fundo desse recipiente, a mulher coloca um pouco de cal para evitar que o fuso escorregue. Essa cal é chamada *makawiro* na nossa língua e é extraída de um tipo de pedra branca de mesmo nome encontrada em locais rochosos na beira do rio. Depois de secar ao sol, essa pedra é queimada no fogo, deixada para resfriar e esmagada numa panela velha até se obter uma textura de cor branca, um pouco mais grossa que o bicarbonato de sódio. As mulheres colocam essa cal no fundo da cuia e, de tempos em tempos, passam nos dedos enquanto estão girando o fuso para evitar que ele escorregue. A cal obtida a partir da pedra *makawiro* serve ainda para fortalecer o fio do algodão e evitar possíveis calos. Ela torna o trabalho de confecção do fio mais leve e ágil, mas também o fio mais forte e fácil de trabalhar.

Uma vez o fuso pronto, a mulher pode começar a fabricação da linha de algodão. Senta-se no chão, mantendo a cuia com o fuso na sua frente, em cima de um pedaço de pano ou de sua própria *kitharentsi*. Ajeita um pouco de algodão no topo da haste do fuso e começa a construir o fio segurando o algodão com a mão esquerda e fazendo girar o fuso, apoiado na cuia, com sua mão direita. Depois disso, com a cesta cheia de fusos com linha, as mulheres fazem o que elas chamam de *tâkiyatero*, um processo que consiste em transformar os fios em um bolo de linha. Na sequência, elas pegam o bolo de linha e o fuso e começam o *âpithateyro*, ou seja, a “torcer a linha” para que ela fique mais forte e não quebre facilmente na hora de tecer. Após a linha torcida, alguns bolos de linha são separados para o tingimento.



Fotos 31, 32, 33, 34, 35 e 36: Preparação do fio e cesta com fusos, pedra e algodão.
(Fotos: Raine Piyãko e Shãtsi / 2018).

O tingimento ou pigmentação

A cor é um elemento fundamental na cultura ashaninka. Ela é uma forma de expressão da nossa arte e de demonstração dos nossos pensamentos. As cores mais usadas são *patsitaki* (avermelhada / marrom escuro), *kiisari* (preta), *kitamari* (branco) *kiteri* (Amarelo), *kitxôkari* (vermelho), *eeriki* (verde) etc. Se a cor é fundamental, a importância das tintas e da transmissão desse conhecimento vai além da obtenção de cores variadas. O meu povo possui uma sabedoria milenar na produção de tintas que se traduz em diversas técnicas de uso de diferentes tipos de vegetais e de barro. Esse conhecimento técnico, baseado na experiência, é transmitido de geração em geração e também envolve uma série de proibições relacionadas às tintas.

O processo de tingimento é complexo e, dependendo da tinta que se quer obter, pode ser muito demorado e cansativo para as mulheres ashaninka. Em função das necessidades, as mulheres vão à floresta, eventualmente no roçado, em busca das matérias-primas necessárias para tingir o algodão. Como mostrei na tabela 1 na sessão anterior, existem várias espécies vegetais usadas na produção das tintas, o que mostra a riqueza do conhecimento ashaninka sobre o meio ambiente. Não existe uma restrição sexual rígida quanto à coleta desses vegetais na floresta. Tanto os homens quanto as mulheres podem fazer essa coleta, mas é mais comum as mulheres realizarem essa tarefa já que elas são as melhores conhecedoras das tintas e sabem exatamente o que elas querem. O trabalho do homem é complementar e limita-se, sobretudo, a ajudar a mulher quando a situação exige. É o caso, por exemplo, na coleta da casca *patsitaki*, uma árvore que os brancos da nossa região chamam murici. Essa árvore é alta e sua casca bem dura. Tirá-la é difícil e perigoso, exigindo muitas vezes subir nela. A ajuda dos homens para essa tarefa é sempre bem-vinda e pode ser indispensável.

Como conta Irantxo, no depoimento abaixo, a coleta dessas matérias-primas na floresta também revela clara consciência ambiental das mulheres ashaninka com as espécies vegetais. Essa consciência ecológica é reforçada pelos agentes agroflorestais e pelas lideranças da nossa comunidade, mas é uma prática antiga dos Ashaninka que sempre se preocuparam com a natureza e com a continuidade de seu modo de vida.

“A gente pinta mais no tempo do verão por causa do sol. No inverno, chove mais. No verão, a água do rio está baixa e a gente pode pegar a lama, que é o barro, na beira do rio. A tinta, a gente usa pra pintar nossas linhas e as *kitharentsi*, nossas vestimentas.

A gente também só pega o tanto que a gente vai precisar pra pintar nossas roupa e linha. Por exemplo, quando a gente vai usar a casca do *patsitaki*, a gente não descasca a árvore toda. A gente tira metade e deixa a outra metade para ela se recuperar. Daí, depois de um tempo, você pode voltar lá e pegar novamente a casca da mesma árvore. Isso também faz parte do plano de gestão da nossa comunidade. Nos também somos orientados pelos agentes florestais da comunidade e pelas próprias famílias também. A gente tem cuidado quando vai tirar uma folha ou uma casca pra fazer tinta. A gente sempre teve esse cuidado, não é só de agora. Nós Ashaninka sempre tivemos esse cuidado com a natureza. Muito antes de ter contato com os *wirakotxa* (brancos), nós já fazíamos isso. Porque a gente sempre quis ter as coisas perto da nossa casa. Então, sempre foi assim. A gente sempre procura pegar o que a gente vai precisar e não mais do que isso. Mas tem sempre aquelas pessoas que fazem coisas erradas como em todo lugar. Aí, tem que dar castigo pra elas, pra elas aprender, né? A gente tem que ter muito cuidado com tudo que a gente pega na mata. Se a gente acabar com tudo, de onde vamos tirar o material para fazer nossas coisas? Pintar nossa roupa? Fazer nossa *kitharentsi*? Fazer esteira? cesta? fuso? Tudo isso é importante. Por isso, eu sempre falo para minhas filhas: ‘Peguem só o que vocês vão precisar usar e não mais do que isso’’. (Iranxto - aldeia Apiwtxa / 28 de julho de 2019).

Se não existe uma rígida diferenciação sexual no trabalho de coleta dos vegetais usados para o tingimento, só as mulheres podem pegar o *pitsithari*, um tipo de barro ou lama escura, quase preta, retirada na beira dos rios, igarapés ou lagos. Esse barro é utilizado unicamente para obter essa cor preta e é retirado, sobretudo, na época do verão, quando a água do rio e igarapés está baixa.

O *pitsithari* é considerado um ser poderoso, é muito respeitado entre os Ashaninka. Existem várias crenças associadas ao seu uso. Segundo as mulheres da minha aldeia, não se pode “brincar com esse barro”. Ele deve ser usado de forma correta. Os homens e as mulheres grávidas, com recém-nascido ou menstruadas não podem ter contato com ele. Se desrespeitar essa regra, eles, elas ou o bebê podem ficar doentes, com fortes dores de cabeça e cólica, por exemplo. O dono do *pitsithari* é a cobra jiboia ou anaconda (*nōke*) que, como já disse, é um ser importante para o meu povo e ao qual são associadas várias crenças. Essa serpente fica na beira do rio, igarapés ou lagos, protegendo o barro. Por isso, as mulheres ashaninka precisam ter muito cuidado ao retirar esse barro para tingir a linha de algodão. Os Ashaninka dizem que quando o arco-íris aparece no céu é sinal que, em algum lugar, uma mulher menstruada está mexendo no barro e o dono dele fica bravo, se manifestando através do arco-íris. Esse fenômeno natural, de sol acompanhado por chuva, é responsável por provocar fortes dores de cabeça na pessoa que manuseou o barro quando não deveria.

Uma vez os produtos coletados, o tingimento inicia-se com o cozimento, na água, das folhas ou cascas de árvores retiradas da mata e, ocasionalmente, do roçado. Para

ilustrar o conhecimento do meu povo sobre as tintas, mostrar sua riqueza e a complexidade de suas técnicas, darei apenas o exemplo de fabricação da cor preta que é obtida após um longo processo de tingimento que pode demorar duas semanas ou mais. Note-se que a cor preta pode ser obtida a partir de vários vegetais: batata, cipó, casca do aguano (mogno), etc. No entanto, o procedimento mais comum para obtê-la é a casca do *patsitaki*, uma árvore chamada pelos moradores brancos da região de murici. No depoimento abaixo, Irantxo descreve o processo de obtenção de algumas cores, principalmente dessa cor preta que começa pelo cozimento da casca do *patsitaki* durante uns quinze a vinte minutos para se obter a cor avermelhada / marrom escuro de mesmo nome e termina com a ação de melar a linha de algodão no barro *pitsithari*.

“Eu não gosto de pintar, dá muito trabalho. Mas tem que pintar, né? Se não pintar como vamos fazer a roupa do nosso marido? Tudo branco? Assim não presta! O *patsitaki* é o que demora mais. Ele sim, dá muito trabalho! A gente tem que tirar uma casca na mata, depois, tem que tirar lenha, carregar *rinya* (água). Tudo isso só pra cozinhar ele. Depois, a gente coloca a casca na panela com *rinya* (água) e coloca no fogo para cozinhar. Deixa lá cozinhando no fogo por uns quinze minutos. Aí, a gente espera esfriar. Depois de frio, mela a linha na água de tinta e estende a linha para pegar sol. Aí, a gente fica virando a linha até ela secar e ter uma cor igual de todos os lados. A gente faz isso por várias vezes durante vários dias. Tem vez que chega até duas semanas só pintando! Aí, o fio fica com uma cor marrom. Depois disso, a gente tem que melar a linha na lama (*pitsithari*), no barro, pra ficar preta. A gente mela a linha com essa lama e deixa ela lá por algumas horas ou coloca ela de manhã cedo na lama e só tira no finalzinho do dia. Mas tem outras tintas também, de outras cores que demoram menos pra pintar como a *koritsisama*, que é uma batata. A gente colhe a batata da terra e depois machuca com pedaço de madeira e coloca na panela junto com a linha e *rinya* (água). Leva pro fogo pra cozinhar e deixa ferver por uns vinte minutos. Depois deixa ficar fria. Quando está fria, é só levar pra melar no barro, na lama, né? Tu sabe como a gente faz. Deixa lá, põe de molho na lama por três horas ou mais, depois lava e coloca a linha pra secar no sol. Já está pronto! Tem *yonina* também que é rápido. A gente só cozinha a linha junto e já tinge. A cor dela é rosa, um rosa mais escuro. Ela também é bem rápido, não demora mais de duas hora (Irantxo – Aldeia Apiwtxa / 28 de julho).



Fotos 37, 38, 39 e 40: Preparação da tinta preta com a casca *patsitaki* e o barro *pitsithari* (Fotos: Shãtsi e Juliana Disha / 2018).

A montagem do tear

A montagem do tear pode parecer a parte mais fácil de todo o processo de produção da *kitharentsi*, mas também é bastante complexa. Esta etapa requer conhecimento, calma, atenção e muita paciência. É um momento crucial de todo o processo de produção da *kitharentsi*. Segundo as mulheres ashaninka, é a etapa mais rápida, mas também uma das mais cansativas e difíceis de fazer. Precisa ter cuidado para colocar a quantidade de linha, colorida e branca, no lugar certo, pois são as linhas de diferentes cores que vão dar a forma final aos desenhos da *kitharentsi*. Se os fios de linha

são colocados de maneira errada, as falhas no desenho ficarão do início ao fim da tecelagem, não sendo possível concertá-las posteriormente.

O tear é feito com madeiras retiradas da mata pelos homens e previamente preparadas por eles. A montagem do tear leva cerca de um dia e é feita exclusivamente pela mulher. Antes da montagem, é preciso tirar a medida da pessoa para quem se destina a *kitharentsi*. A quantidade de tecido será diferente para pessoas de estaturas diferentes. Por isso, o tear deve ser ajustado em função da quantidade de tecido necessário que é variável em função da pessoa. Para tanto, as medidas são tiradas no tamanho da pessoa na vertical e na horizontal. Na vertical, a mensuração é feita da altura do ombro até a ponta do pé. Na horizontal, a medida é obtida pela distância do punho de uma mão ao punho da outra, com os braços da pessoa abertos. Uma vez realizadas essas medidas, já se pode dar início à fase de montagem do tear.

O tear pode ser montado na casa ou no terreiro. Essa etapa se divide em dois momentos. Primeiro, os fios são colocados em hastes de madeira dispostos verticalmente. Quatro pedaços de madeira são fincados no solo do terreiro ou no esteio da casa no sentido vertical. Quando feito na casa, um dos pilares de sustentação da habitação é geralmente aproveitado e dispensa um dos pedaços de madeira. As bolas de algodão são desfeitas, passando a linha entre esses quatro pedaços de madeira, tomando muito cuidado para não embaralhar os fios e respeitar a disposição das cores seguindo o arranjo escolhido.

Após essa primeira etapa, os primeiros pedaços de madeira são substituídos por outros sete pedaços lisos e menores, com cerca de meio metro de comprimento cada um e dispostos na horizontal. Cada pedaço de madeira é indispensável e tem uma função específica no processo de tecelagem. Por exemplo, um pedaço serve como tabuleta, permitindo levantar o tecido e abrir um espaço para passar a agulha de um lado para o outro e fazer o trançado. No final, o tear é composto por esses sete pedaços de madeira móveis, que são colocados na horizontal e sustentados pela própria linha do tear. Quando a mulher vai tecer, ela amarra o pedaço de madeira da parte final do tear no pilar da casa, desenrola a composição e se senta do lado oposto, no início do tear, prendendo o pedaço de madeira dessa extremidade nas costas, à nível da cintura, com um cinto feito com pele de veado ou jacaré. Depois de tecer, recolhe o tear.

“Montar o tear não é fácil não! A gente tem que ter muita calma. Tem que ficar em um canto só, concentrada pra montar o tear e não errar o desenho que você quer fazer. A gente tem que ter concentração mesmo pra fazer isso. A *kitharentsi* tem o espírito dela. Ela não é de *Pawa* [Deus]? Não foi ele que deixou pra nós? Então, ele tá olhando

pra nós. A gente precisa ter cuidado. Ele tá vendo se a gente tá fazendo direito. Nossa cabeça pensa muito mesmo pra fazer os desenhos. A gente tira quatro pedaços de madeira, coloca eles enfiado na terra em pé, depois pega os bolos de linha e vai colocando a linha em volta da madeira pra fazer o tear. Depois que a gente coloca toda a linha, a gente tira ela dessa madeira e coloca em outras menores, que é pra gente tecer. Esses pedaços de madeira são colocados ao longo do tear pra gente poder tecer ele. Tem um deles que a gente coloca na cintura amarrado com *imeshina* de *maniro* (couro de veado)”. (Mami – Aldeia Apiwtxa / 27 de julho de 2018).



Fotos 41 e 42: Primeira etapa da montagem do tear. A cana brava pode substituir os pedaços de madeira (Fotos: Juliana Disha / 2018).



Foto 43: Tear visto de cima. Mulher segurando a tabuleta. Pela largura do tecido, trata-se, aqui, da confecção de uma bolsa e não de uma *kitharentsi*. (Foto: Juliana Disha / 2018).



Foto 44: Mulher tecendo. Note-se o cinto de pele de veado amarrando o tear na cintura. (Foto: Raine Piyãko / 2018).



Foto 45: Tear recolhido (Foto: Raine Piyãko / 2018).

A tecelagem, o corte e a costura

Com o tear montado, a tecelagem pode começar. As mulheres ashaninka preferem tecer no verão. O tempo necessário para essa fase é muito variável. Depende do tamanho da *kitharentsi* e, sobretudo, da disponibilidade da mulher para tecer. Em média, uma mulher leva dois meses para tecer. Porém, se ela tiver todo o fio disponível e se dedicar o dia todo a essa tarefa, parando apenas para almoçar, jantar e dormir, ela pode terminar uma *kitharentsi* masculina em dez ou quinze dias. No entanto, tal dedicação raramente acontece já que as mulheres têm sempre outras tarefas para fazer: cozinhar, cuidar dos filhos pequenos, ir ao roçado etc. Algumas mulheres também não tecem todos os dias. Por isso, o mais comum é que a fase de tecelagem demore de um a três meses, trabalhando com certa regularidade.

A tecelagem é feita com ajuda da linha de algodão tradicional ou, mais comum nos dias de hoje, da linha de nylon. Como expliquei no início deste capítulo ao falar das matérias-primas industriais, essa linha serve apenas como um instrumento no processo da tecelagem propriamente dito. Ela é utilizada para levantar a camada de linha inferior, abrindo um espaço entre as camadas inferiores e superior para passar a linha de um lado para o outro e assim fazer o trançado. A linha de nylon não faz parte do tecido final.

Como para a construção do fio de algodão, por exemplo, a tecelagem propriamente dita não consiste apenas em técnicas. Ela também envolve conhecimentos medicinais e respeito a determinadas regras de conduta. Geralmente, a mulher ashaninka acorda bem cedo, cozinha a mandioca e a carne, alimenta os filhos e o marido e começa a tecer. Existem plantas medicinais usadas unicamente para o momento da tecelagem. A mulher também tece a *kitharentsi* em um ambiente mais sossegado da casa, longe dos lugares de passagem das pessoas. Ela usa a medicina de tecer e procura se distanciar ao máximo das crianças e, principalmente, dos homens para que eles não toquem e nem passem por cima do tear, o que poderia trazer doença ou má sorte (*panema*) para a tecelã.

O antropólogo Peter Beysen afirmou que existe uma associação entre o ato de fiar e o trovão enquanto fenômeno natural. Segundo ele, as mulheres ashaninka do rio Envira não tecem quando está trovejando. O trovão seria como uma faca que pode cortar a mão da mulher (Beysen 2008: 90). Desconheço a existência de tal crença no rio Amônia, mas existem outras crenças associadas à tecelagem. As mulheres da minha comunidade dizem, por exemplo, que quando alguma pessoa próxima morre, a mulher precisa ficar uns dias

(uma ou duas semanas) sem fiar para que a alma (*peyãri*) do falecido encontre seu caminho para o céu e não fique vagando pela aldeia atormentando os vivos.

As partes do corte e da costura são as mais rápidas. Como informei, antigamente, o corte era feito com uma faca produzida a partir de um pedaço de taboca (*kapiro*), mas hoje também pode ser feito com tesoura ou faca. O tecido é cortado em dois pedaços no tamanho da pessoa que vai usar a vestimenta. Por fim, a costura é feita manualmente em três pontos diferentes. Os pedaços de tecido são costurados nas laterais e no meio da vestimenta, deixando uma passagem para os braços e a cabeça. Com isso, a *kitharentsi* está finalizada e pronta para ser usada.



Foto 46: Usando a linha de nylon entre as camadas inferior e superior durante a tecelagem (Foto: Juliana Disha / 2018).





Fotos 47, 48, 49, 50 e 52: Tecelagem de bolsa e de *kitharentsi* com detalhes de teares e de tecidos. A última foto mostra uma vestimenta masculina finalizada (Fotos: Raine Piyäko e Juliana Disha / 2018).

Neste capítulo, procurei apresentar as matérias-primas utilizadas no processo de confecção de uma *kitharentsi* masculina e dar uma ideia, mesmo que grosseira, de suas principais etapas e dos conhecimentos ashaninka. Mesmo sendo extremamente difícil fazer justiça à complexidade e à riqueza deste processo, procurei ressaltar que ele não envolve apenas habilidades e saberes técnicos, mas também conhecimentos ecológicos e espirituais. A tecelagem ashaninka deve ser compreendida considerando essa totalidade

de conhecimentos. A técnica, embora fundamental, não pode ser dissociada do conhecimento do meio ambiente e do nosso mundo espiritual. Tecer envolve técnicas, mas também uma maneira própria de se relacionar com o mundo visível e não visível, humano e não humano. Na tecelagem, como em outras dimensões da vida social e espiritual, se manifestam crenças diversas e uma ética específica.

Assim, como mencionei no capítulo anterior, a *kitharentsi* não é apenas uma vestimenta. É o principal símbolo do povo Ashaninka, uma manifestação de sua identidade. Sua importância não se reduz à sua dimensão utilitária: cobrir o corpo, proteger do frio, dos mosquitos, etc. Ela expressa a identidade do meu povo Ashaninka. É a vestimenta que Deus nos deu no início da humanidade. No fundo, importa pouco que se use tecido industrial, no caso da vestimenta feminina, ou algodão nativo fiado e tecido no tear de modo tradicional, no caso da roupa masculina, pois ambas são vestimentas ashaninka, mas também não são somente vestimentas. Fazer uma *kitharentsi* é uma maneira de expressar a riqueza dos nossos saberes, mas também a nossa identidade. É uma forma de nos conectarmos com a nossa espiritualidade e com a nossa história. A *kitharentsi* expressa o modo de ser ashaninka.

CAPÍTULO IV – Aprendendo a tecer: a transmissão dos conhecimentos na família e na escola

Neste quarto e último capítulo, apresento o processo de transmissão dos conhecimentos tradicionais do meu povo, relativos à tecelagem. Esses conhecimentos são transmitidos de geração em geração, principalmente no seio da família, mas também na escola. Os pais são os principais responsáveis pela educação dos seus filhos. São eles que devem transmitir seus valores e seus conhecimentos aos filhos. A socialização das crianças obedece a uma separação por gênero, isto é, meninos e meninas terão uma educação diferenciada e aprenderão coisas diferentes para exercer seu futuro papel de homem e mulher ashaninka. No caso das meninas, elas precisarão saber cuidar do roçado, cozinhar e fazer *piayentsi*, mas também aprender as artes das mulheres nas quais a tecelagem ocupa um lugar de destaque. Assim, a mãe é a principal responsável para transmitir seus conhecimentos à filha, mas é comum que todas as mulheres da família extensa participem desse processo, ou seja, as irmãs mais velhas e outras parentes, como tias, avós e primas, também atuando na formação da jovem.

Se a transmissão dos conhecimentos e dos saberes tradicionais continua sendo feita, principalmente, no âmbito familiar, a escola também tem desempenhado um papel cada vez mais importante nesse processo. Embora sua função não seja substituir o ensinamento das famílias, a escola ashaninka é hoje uma instituição central na vida da nossa comunidade. Guiada pelos princípios de uma educação específica e diferenciada, ela tem contribuído para a valorização da nossa história e dos nossos conhecimentos tradicionais, entre eles as nossas artes em geral e a tecelagem em particular. Após mostrar a importância da família no processo de transmissão dos saberes relativos à tecelagem, falarei do processo de criação da escola ashaninka na aldeia Apiwtxa, de seus objetivos e de seu papel na valorização dos nossos conhecimentos tradicionais, principalmente na arte da tecelagem.

4.1 – O aprendizado da tecelagem: a importância da família

Na sociedade ocidental como nas sociedades indígenas, os conhecimentos são adquiridos pelo aprendizado. As pessoas aprendem a fazer coisas diversas, em momentos

diferentes da sua vida. O que se aprende e com quem pode variar muito de um lugar para outro e de um povo para outro, mas a família é sempre fundamental na socialização e na formação das crianças. Na sociedade ashaninka, por exemplo, os filhos aprendem com os pais e parentes mais próximos como irmãos, tios e avôs. Os conhecimentos são transmitidos diariamente pela oralidade e pelo exemplo durante as atividades cotidianas ou em momentos específicos, como durante uma caçada ou na construção de uma casa, de uma canoa ou de uma *kitharentsi*.

Assim, o aprendizado da tecelagem começa e se constrói essencialmente e primeiramente no âmbito familiar. É na família que os conhecimentos relativos à tecelagem são passados de geração em geração pela oralidade e pelo exemplo, na prática. Desde muito cedo, a partir dos cinco ou seis anos de idade, as meninas são ensinadas e começam a incorporar esses conhecimentos que levarão progressivamente à confecção de uma *kitharentsi*, etapa considerada o ponto máximo do processo de aprendizado da tecelagem. Como vimos no capítulo 1, saber tecer é parte fundamental da construção da mulher ashaninka e uma de suas principais atribuições. Como deve saber cozinhar e fazer *piyarentsi*, uma mulher ashaninka também deve saber tecer.

Desde muito pequenas, as crianças estão sempre acompanhando as pessoas mais velhas em seus afazeres. Observam atentamente tudo aquilo que é dito e feito. O aprendizado obedece a uma divisão sexual do trabalho. Os meninos aprendem as atividades dos homens e as meninas as atividades femininas. Assim, as meninas acompanham as mulheres, geralmente suas irmãs mais velhas, a mãe ou as avós no roçado e nas atividades domésticas. De modo semelhante, os meninos seguem os pais ou seus irmãos mais velhos nas atividades da roça ou na floresta. Na adolescência, os meninos serão iniciados à caçada. É nessa relação com os pais e parentes mais próximos que as crianças começam a aprender as coisas que servirão para sua vida adulta: fazer um roçado, caçar, pescar, construir uma casa, uma canoa etc. Assim, com a aquisição de todos os conhecimentos tradicionais, o aprendizado da tecelagem se dá, sobretudo, nesse ambiente familiar. É um processo lento, que demora anos para se completar e exige muita paciência, uma grande capacidade de observação e muita prática.

É difícil estabelecer um marco inicial para o aprendizado da tecelagem. Na cultura Ashaninka, a transmissão dos conhecimentos tradicionais entre as mulheres começa muito cedo. Por exemplo, quando a mãe vai coletar algodão no roçado, é comum ela carregar a sua filha, ainda bebê, na tipóia. Ou seja, no seu primeiro ano de vida, a bebê já está observando a mãe coletando o algodão. Esse acompanhamento também acontece

com outras etapas da tecelagem, já que as crianças pequenas estão sempre rodeando a mãe e as irmãs mais velhas em suas atividades diárias. No entanto, é a partir dos cinco ou seis anos de idade que as meninas começam a ter um contato mais sistemático com as diferentes etapas e técnicas de produção da tecelagem. É nessa faixa de idade que elas começam a acompanhar as atividades femininas de forma mais atenta e mais participativa.

As mulheres ashaninka têm um papel fundamental na criação de seus filhos, principalmente na formação e preparação das meninas para a vida adulta. Como saber tecer é algo fundamental na vida de uma mulher, desde criança, a menina começa a receber as primeiras orientações e tarefas que lhe permitirão produzir uma *kitharentsi*. O aprendizado é feito por etapas e será aprimorado de acordo com o crescimento. Mulheres que não aprendem a arte da tecelagem terão dificuldades para casar e serão malvistas por outras mulheres. Elas serão tidas como preguiçosas perante a sociedade.

É importante ter em mente a complexidade e a abrangência desse processo. A formação de uma jovem tecelã ashaninka não envolve apenas as técnicas da tecelagem. Uma tecelã deve conhecer e aprender todas as etapas que envolvem a construção de uma *kitharentsi* tais como foram relatadas no capítulo anterior, mas, além das técnicas de tecelagem, a jovem ashaninka deve ter conhecimento e saber usar as plantas utilizadas em todo esse processo, deve saber fazer uma cesta para guardar o algodão e a linha, deve conhecer o tipo de barro e a pedra usada para confeccionar o fuso, deve saber tingir o fio de algodão, deve saber fazer a *ishitayentsi* (esteira) para bater o algodão, etc. Ou seja, para adquirir o conhecimento relativo à tecelagem, uma menina ashaninka precisa adquirir todos esses saberes associados que não estão em nenhum *paperi* (livro), mas guardados na memória dos nossos *ãtarite* (pessoas mais velhas) e transmitidos de geração em geração. Por isso, os jovens precisam ouvir e respeitar as pessoas mais velhas que são as detentoras desses conhecimentos. É pela oralidade e pela imitação sistemática na prática que esses conhecimentos acerca da tecelagem são repassados para as meninas e adolescentes. Para aprender, a jovem ashaninka precisa, sobretudo, saber ouvir, observar, vivenciar e praticar. Conhecer a tecelagem é conhecer nossa própria história e atualizar o conhecimento dos nossos antepassados. Nos depoimentos a seguir, Irantxo e Mame Piyãko nos falam da importância desse processo de aprendizado e de suas principais características.

“É muito importante a gente ensinar nossas filhas todas as coisas das mulheres, principalmente tecer, porque quando elas vão crescer, elas já vão saber fazer tudo. É a mulher quem vai cuidar do marido, do filho e não eu ou a sogra dela. Isso não presta. Quando a gente vai no roçado, a gente chama nossa filha para acompanhar, ajudar a plantar as coisas: inhame, mamão, algodão.... Aí, nós falamos pra elas como tem que plantar, por que a gente tem que plantar naquele horário, temos que explicar para que vai servir aquele algodão. É assim a gente explica tudo pra elas. A gente também faz isso quando vai pegar o algodão no roçado. Levamos as crianças pra nos ajudar a colher e carregar o *ãpe* pra casa, colocar no sol, limpar, deixar pegar *itsine-impokiro* [sereno da noite] pra linha ficar forte. A gente tem que dizer tudo pra ela aprender, colocar ela pra fazer as coisas. Se não, ela não vai aprender direito. Antigamente, as coisas não eram como hoje não”. (Irantxo-Aldeia Apiwtxa /28 de julho de 2018).

“Eu é quem ensino minhas filhas. Isso é um trabalho nosso, das mães. Nós é quem tem que ensinar nossas filhas a fazer as coisas de casa. Outras pessoas também podem ensinar como a avó, a tia ou a irmã. Todas podem. Mas eu é quem ensinei as minhas filhas a fiar e todas elas já sabem. A gente ensina tudo, desde o plantio até fazer a *kitharentsi*. É assim! Quando a gente casa, tem filho, quando é homem acompanha o pai e se for mulher sempre acompanha a mãe. Quando a gente vai trabalhar, tirar semente do algodão, plantar ou colher, nós sempre levamos nossa filha junto, para ensinar pra ela como que a gente faz, para ela aprender. Tu sabes como são nossos filhos? Eles estão sempre perguntando, querendo saber o que nós estamos fazendo. Aí, a gente conta a história, falamos porque elas têm que aprender a trabalhar com *ãpe* [algodão]. Elas aprendem as coisas já com seus cinco anos. Nessa idade, a gente já leva pro roçado pra ajudar. Primeiro, a gente ensina elas a plantar, a colher, a limpar o algodão. Depois, quando ela está mais grande, a gente ensina ela a fazer o fuso, tirar *okithoki* [semente] do *ãpe* [algodão]. A gente também coloca ela para bater o *ãpe*, pra ela aprender. Ai, depois, a gente ensina ela a fiar, a torcer a *mãpetha* [linha], a fazer os bolos de linha e pintar. A gente mostra pra ela qual é o tipo de planta que a gente usa e qual é a melhor tinta, como cozinha pra fazer a tintar. Uma vez, quando minha filha tinha uns 11 anos, eu pedi pra ela pintar a linha com *api* [um tipo de barro]. Aí, eu descobri que ela estava menstruada e não deixei ela ir. Aí, ela me perguntou porque ela não podia ir pintar a linha na lama. Aí, eu fui explicar pra ela tudo, porque ela não podia. Assim, ela aprendeu porque não podia. É assim! A gente ensina assim. Depois a gente ensina a montar o tear e tecer”. (Mame Piyãko-Aldeia Apiwtxa / 27 de julho de 2018)

A transmissão desse conhecimento está muito baseada na capacidade de observação sistemática por parte da jovem aprendiz e na imitação prática com erros e acertos. As meninas procuram ouvir atentamente e imitar os gestos da mãe, irmã mais velha, avó ou tia. Pude observar que, quando a menina ainda é pequena, esses saberes são introduzidos lentamente através da oralidade. Por exemplo, a mãe conta uma história ou fala para a filha sobre a importância da *kitharentsi* para o seu povo e para sua própria vida como futura mulher, estimulando assim a curiosidade por parte das crianças. É estimulando essa curiosidade e o interesse da menina e da jovem que a transmissão desse conhecimento tem maior probabilidade de sucesso.

Cada mãe tem seu jeito próprio de ensinar e procura transmitir às filhas o que ela mesmo aprendeu de sua mãe. Segundo Marita, as etapas de ensino e aprendizado de confecção de uma *kitharentsi* seguem as etapas da produção da vestimenta que foram descritas detalhadamente no capítulo anterior. Assim, o aprendizado começa com o plantio do algodão e termina com a costura final da *kitharentsi*. Desde muito cedo, a mãe leva as filhas ao roçado para acompanhá-la no plantio e coleta do algodão. A criança mal sabe andar, ainda não consegue carregar um cesto ou segurar um facão, mas a mãe já faz questão de levá-la para o roçado. É assim que meninas vão iniciar seu processo de aprendizado por meio da observação e participação. A menina aprende a estação do ano em que se planta o *ãpe*. Ela observa a natureza e constrói seus primeiros conhecimentos sobre o plantio. Ela aprende que o algodão só é plantado no verão, porque é um período seco, sem muita chuva. É nessa época que os homens fazem o roçado para plantar mandioca, milho, banana, inhame, batata e também o algodão. Na sequência, aprende que tanto o homem quanto a mulher podem plantar o *ãpe*, mas é melhor que seja o homem para o algodão crescer maior e mais bonito. Depois, a mãe explica que o algodão precisa ser plantado no período da lua cheia, no horário do meio dia para também ficar bonito. Em seguida, vem a parte da colheita que também requer alguns cuidados por parte das meninas. É necessário ter cuidado com o sol, com o horário de colheita e com a maneira de transportar o algodão até chegar em casa. Aprendem que o transporte é feito em grandes cestos confeccionados pelas próprias mulheres com um tipo de cipó coletado na mata e que elas devem também aprender a confeccionar esses cestos. Após a colheita, elas aprendem, não só pela observação, mas também na prática, a forma correta e os cuidados que se deve ter para limpar o algodão, pois, essa fase da limpeza é fundamental para a obtenção de um fio de qualidade. Depois, aprendem a preparar o algodão para fazer o fio. Essa preparação começa pela retirada da semente do algodão e, em seguida, aprendem a bater o mesmo sobre uma esteira. Só então o aprendizado de construção do fio pode começar. Nessa etapa, também existem algumas regras. É preciso saber bater bem o algodão para tirar a sujeira e produzir um bom fio. Com a construção do fio, vêm também os processos chamados *tãkiyero* (produção dos bolos de linha) e *ãpithatero* (torcer a linha para que ela fique forte e não romper com facilidade quando for montar o tear). Todas essas etapas são trabalhosas e cheias de pequenos detalhes, mas um bom domínio dessas técnicas é fundamental. Como vimos no capítulo anterior, o cuidado com a fabricação do fio é determinante no processo de tecelagem.

“A gente ensina nossa filha a trabalhar desde bem novinha. Quando ela ainda é pequena, a gente já leva ela pro roçado, pra pescar, pra fazer fogo. Ensina ela a cuidar dos irmãos mais novos. E assim é também com o algodão. A gente pede pra ela plantar o algodão junto com as pessoas mais velhas ou o pai e a mãe. A gente vai dizendo pra ela como ela tem que fazer, como plantar. Antigamente, quando eu tinha meus filhos novos que moravam comigo, eu mandava eles fazer as coisas pra mim. Mas agora já estou velha e não posso mais andar no roçado como antigamente. Agora, minhas netas é que plantam *ãpe* e trazem para mim. Mas é assim! A gente ensina ela a plantar e a colher o *ãpe*. Depois, ensina ela em casa porque que ela tem que aprender a tecer, a trabalha com o *ãpe* né? Aí, quando a gente vai no roçado plantar, a gente chama elas pra ajudar, depois pra pegar algodão no roçado, ensina a limpar e a bater o *ãpe*. Aí, a gente ensina ela fazer o fuso pra ela fiar. Depois da linha pronta, a gente ensina como pintar a linha. Aí, depois disso, a gente ensina ela a montar o tear pra tecer. É assim! É muito trabalho! Tudo o que a gente vai fazer, a gente chama nossa filha pra ajudar ou então manda ela fazer pra ela aprender. A gente vai mostrando, corrigindo ela. Quando ela vai crescendo, ela vai aprendendo a fazer as coisas sozinha. Quando ela está maior, ela já começa a tecer ajudando a mãe, a tecer a roupa do nossa marido ou do irmão”. (Marita- Aldeia Apiwtxa / 31 de julho de 2018).

Assim como as demais etapas de produção de uma *kitharentsi*, o processo de aprendizado das tintas também faz parte dos conhecimentos essenciais que as jovens ashaninka devem adquirir. Além da cor natural do algodão, marrom e branca, as mulheres ashaninka, como vimos no capítulo anterior, também usam diversos corantes naturais para tingir a linha. As diversas cores são obtidas com cascas e folhas de arvores, cipó e/ou barro. O aprendizado das tintas também é uma etapa bastante complexa e trabalhosa. Como no roçado, a transmissão de conhecimentos das tintas se dá pelo acompanhamento sistemático das atividades, pela imitação e por um processo de acertos e erros.

A mãe ou a irmã mais velha leva a aprendiz para coletar a casca do *patsitaki*. Ensina a jovem a maneira certa de coletar, de cozinhar e os cuidados necessários na produção das tintas. Após as explicações iniciais, a menina começa progressivamente a fazer os experimentos sozinha em pequenas amostras e sempre com a supervisão da mãe, da irmã mais velha ou de outra parente próxima. Todos os ensinamentos técnicos são acompanhados pelas histórias que também são de extrema importância no processo de aprendizado. São essas histórias que vão explicar, por exemplo, que a jiboia (*nōke*) é a dona do barro e que não se deve tocar nesse barro no período de menstruação. Essas histórias são fundamentais na medida em que definem um tipo de comportamento que é tão importante quanto os processos técnicos, ou seja, não é suficiente adquirir somente o conhecimento técnico. Embora o domínio das técnicas seja importante para confeccionar uma *kitharentsi*, já que não é possível tecer e pintar sem esse conhecimento, é também necessário saber das regras culturais que encontram suas justificativas nas histórias dos

antigos, que também são transmitidas de geração em geração. Essas regras são tão importantes quanto o domínio da técnica. No depoimento a seguir, Yōkawo fala sobre como ensinou as suas filhas a tecer e, sobretudo, como transmitiu para elas os conhecimentos relativos aos processos de tingimento.

“Cada mulher tem um jeito de ensinar as filhas, né? Tem mãe que tem um jeito de ensinar as filhas que é mais firme quando fala com elas. Tem também mães que não se importam muito com o que vão ensinar às filhas, aí, elas crescem sem aprender. Algumas meninas só vão começar a se interessar para aprender depois de grande. Eu ensino as minhas filhas, mas tenho uma que não liga, que não quer aprender. Tem outra, a mais nova, que é mais interessada. Ela já quer aprender a tecer, fiar, pintar. Assim, é bom! Agora, essa já sabe fiar, tecer, tingir a linha. Ela já sabe bem, mais ainda falta. É assim que eu ensino ela. Quando eu vou na mata tirar tinta pra pintar a linha para fazer *kitharentsi*, eu levo ela pra ela ver o tipo de planta que eu uso para pintar, digo pra ela como que a gente tira a casta da árvore. Ensino sabe? Conto a história. O que deve fazer, como deve fazer, o que não pode fazer. Depois, coloco ela pra tirar a casca, carregar da mata pra casa, mando ela junto com as outras irmãs carregar água e cozinhar a casca do *patsitaki*. Depois coloco ela para cuidar da linha, quando tiver pintando a linha. Para ela ficar virando todo tempo a linha pra ficar com a cor igual dos dois lado. Mando ela colocar a linha no *pitsithari* (barro). Primeiro, a gente fala pra filhas como tem que fazer. Elas também prestam atenção e ajudam a gente em tudo quando a gente tá fazendo as coisas. Depois de observar muito, elas passam a fazer sozinhas. Elas vão crescendo e vão aprendendo conforme o crescimento. Depois, elas fazem tudo sozinhas. A gente pede pra elas irem fazendo aos poucos. Por exemplo, a gente sempre coloca elas pra pintar roupas mais velhas, uma linha que vai ficar com uma cor preta, que é mais fácil, ou as roupas das crianças, porque se ela manchar são roupas velhas que geralmente vai ficar com a cor preta. Aí não tem perigo deles mancharem. A gente faz isso pra elas aprenderem e entenderem como é que se pinta. Aí, quando ela já sabe, ela já pode pintar uma *kitharentsi* nova ou fazer o desenho da *kitharentsi* dela mesma. (Yōkawo Ashaninka – Aledia Apiwtxa / 06 de setembro de 2018)

Segundo as mulheres ashaninka, uma menina só pode se iniciar à tecelagem propriamente dita após ter adquirido o conhecimento das etapas anteriores: plantio, coleta, limpeza, forma de uso das tintas, construção dos fios, etc. Uma vez esses conhecimentos adquiridos, ensina-se às jovens a montar um tear e, assim, começa o aprendizado do processo de tecelagem propriamente dito. Isso ocorre por volta dos 10 ou 12 anos, dependendo do interesse da aprendiz e da mãe. A menina começa ajudando a mãe a montar o tear e a tecer para depois passar a fazer seu próprio tear e tecer sozinha. Elas iniciam esta etapa fazendo peças pequenas como uma bolsa, uma tipoia ou até mesmo uma vestimenta pequena para um irmão mais novo. A confecção de uma *kitharentsi* masculina para um homem adulto é o ponto máximo desse processo de aprendizagem. Esse estágio é atingindo de modo variável entre as adolescentes. Algumas são mais precoces e se mostram muito mais interessadas e dedicadas. Essas podem, com

apenas 14 anos, ser capazes de confeccionar sozinhas uma *kitharentsi*. Outras, menos interessadas, só vão aprender a fazer a vestimenta por volta dos 16 anos. O incentivo da mãe também é um fator importante para acelerar ou retardar o aprendizado da jovem.

“Uma menina começa a aprender a tecer a partir de seus dez a doze anos de idade. Algumas meninas aos treze anos já sabem fazer tudo, sem precisar que a mãe fique ajudando ela. Mas são aquelas meninas que têm interesse em aprender rápido ou que a mãe é exigente e coloca elas para aprender mesmo. Quando a gente vai fazer um *kitharentsi*, a gente sempre envolve nossas filhas, principalmente, as mais velhas que já têm mais força e noção dos cuidados que se deve ter ao tecer. Mas fazer uma *kitharentsi* não é só tecer. A gente tem que ter muito cuidado. Tem que ter cuidado para não quebrar a linha, cuidado para não ficar torto, saber bater a linha para o tecido não ficar duro, não sujar. As filhas mais velhas já podem ajudar nós a montar o tear, fiar, tecer e costurar. Elas não fazem isso sozinhas porque ainda não sabem bem, mas elas participam de todo processo da tecelagem junto com as mães. A iniciativa desse aprendizado parte dos dois lados. Tanto por parte das mães como das filhas. Claro que tem filhas que não ligam muito para isso, mas tem aquelas que são mais interessadas e ficam no pé da mãe observando, ajudando e, muitas vezes, pedindo mesmo pra mãe ensinar ela. E quando a mãe não liga muito ou não tem interesse em ensinar a filha, ela vai buscar outra pessoa que sabe e pede para essa pessoa ensinar ela. Aqui mesmo na aldeia, tem uma mulher velha que veio morar aqui e não sabia fiar e nem tecer. Hoje, essa pessoa é uma grande tecelã. Ela aprendeu a fiar e a tecer já depois de adulta. Todos esses ensinamentos são feitos pelas mães de família no seu dia a dia, mas as avós também podem ensinar, assim como as tias também podem, as irmãs mais velhas que já sabem tecer. As primas também podem ensinar. Todo mundo pode ensinar. Não tem problema, basta a pessoa querer aprender e ter uma pessoa pra ensinar. Eu mesma aprendi todo trabalho da tecelagem como minha avó e tias e não com minha mãe. As jovens começam a trabalhar com tecelagem com pequenas peças, tipo uma bolsa, a alça da bolsa. É assim que as mães começam a ensinar elas. Aí, elas vão aprendendo a fazer aos poucos. Aí, as mães vão aumentando o grau de dificuldades. Vão fazendo peças cada vez maiores. A mãe delas chama elas pra montar o tear, pede pra ajudar a montar o tear. Ajudar a tecer. É assim”. (Irãtxo – Aldeia Apiwtxa / 28 de Julho de 2018)

É neste contexto de observação e prática, com erros e acertos, seguindo as diversas etapas e de modo progressivo, que as adolescentes ashaninka aprendem a arte da tecelagem e tudo aquilo que é importante para se tornarem mulheres ashaninka completas e responsáveis dentro da comunidade. Cabe notar que, segundo algumas mulheres da minha aldeia, antigamente, a forma de ensino era muito mais rígida do que hoje em dia. Muitas afirmam que existia maior respeito pelos mais velhos. Os pais só precisavam falar uma vez com o filho ou a filha para fazer uma tarefa determinada por eles. Hoje, embora a forma de transmissão dos ensinamentos não tenha mudado muito, já que o aprendizado continua sendo feito pela oralidade, com o repasse dos conhecimentos entre gerações, pela observação atenta, imitação e pela prática repetitiva dos gestos, alguns pais e mães

dizem que estão perdendo progressivamente sua autoridade sobre os filhos e filhas. Assim, ao comentar a educação das crianças pelos jovens casais, algumas mulheres mais idosas da minha aldeia dizem que falta pulso firme a esses pais. Afirmam que muitos jovens se aproveitam da falta de autoridade dos pais para fugir de suas atribuições. Irantxo é uma das muitas mulheres ashaninka que identificaram essa mudança de comportamento que para ela seria característico das novas gerações.

“Antigamente, as coisas não eram como hoje não. Antigamente, quando nossa mãe falava, nós fazia mesmo. Se a gente não fizesse, ela castigava nós mesmo! Não era com peia não! Ela colocava nós pra fazer as coisas, ficava prestando atenção e nós tínhamos que fazer direito. Hoje, tá tudo diferente, a mãe ou pai fala e eles nem escutam mais!” (Irantxo-Aldeia Apiwtxa /28 de julho de 2018).

Para Marita Ashaninka, se algumas jovens não demonstram interesse na tecelagem, a responsabilidade também deve ser atribuída à mãe.

“Hoje, tem muitas jovens que as mães não ensinam mais a fiar ou elas não têm mais força de ensinar suas filhas a fiar como antigamente. As meninas estão ficando com preguiça mesmo. De primeiro, a gente não conhecia *wirakotxa* [branco]. Eram as mães que fiavam para fazer as roupas dos filhos. Elas não tinham preguiça de fiar. Elas faziam tudo, mas hoje está tudo diferente”. (Marita Ashaninka – Aldeia Apiwtxa / 31 de julho de 2018)

4.2 – A escola Samuel Piyãko: adquirindo os conhecimentos dos brancos e valorizando os nossos saberes tradicionais.

Em 1992, após a demarcação da nossa terra, as lideranças e as famílias ashaninka começaram a perceber a necessidade de uma escola na comunidade para que nossos filhos pudessem aprenderem a ler, escrever e defender nossos direitos como povo indígena. A comunidade passou então a discutir a criação dessa escola. O objetivo inicial era formar pessoas capacitadas para trabalhar na organização da nossa comunidade. Era necessário, por exemplo, ter pessoas capacitadas para administrar a nossa cooperativa. Precisávamos aprender a ler, escrever e contar para evitar sermos enganados pelos patrões e comerciantes brancos da região. A criação da escola buscou responder a essa necessidade inicial e instaurar um diálogo mais simétrico com a sociedade ocidental. Embora essa instituição fosse até então desconhecida das famílias ashaninka, era um instrumento

importante para adquirir mais respeito nas nossas relações com a sociedade branca e defender nossos direitos.

Além de nos propiciar um melhor entendimento do mundo ocidental, a escola também devia atender a outras preocupações do meu povo Ashaninka. Ao mesmo tempo em que procurávamos adquirir os conhecimentos dos brancos, também queríamos um ensino diferente daquele praticado nas escolas rurais da região. Para nós, estava muito claro que o ensino na escola não deveria subordinar os nossos conhecimentos e práticas tradicionais ao único conhecimento dos brancos e à ciência ocidental. Como mostra, por exemplo, a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (2009), os conhecimentos tradicionais devem ser valorizados e não se opõem ao conhecimento científico. Segundo essa autora, trata-se de duas formas de agir diferentes sobre o mundo, mas não incompatíveis. Enquanto o conhecimento científico se apresenta como universal e como uma verdade absoluta e hegemônica, o conhecimento tradicional, por sua vez, é diverso e válido para um povo específico. Mas ambos são importantes e muitos conhecimentos tradicionais são fundamentais para o desenvolvimento da ciência. Podemos dar o exemplo dos conhecimentos botânicos dos povos indígenas que estão na base de muitos remédios ocidentais e que têm sido historicamente explorados por muitas empresas farmacêuticas sem que tenha havido reconhecimento dos saberes indígenas que estão na origem desses conhecimentos.

Assim, a escola Samuel Piyãko, como também, mais tarde o Centro *Yorenka Ætame*, procura colocar conhecimentos dos brancos e conhecimentos tradicionais numa relação mais harmoniosa e menos hierárquica. Por isso, desde seu início, acreditamos que nossa escola podia ser um instrumento importante para adquirir o conhecimento dos brancos que nos faltava, mas também um lugar de valorização e de fortalecimento dos nossos saberes tradicionais. Foi com esse objetivo em mente que procuramos, desde o início da escola, criar um ensino diferenciado em parceria com as secretarias municipal e estadual de educação.

A proposta encontrou muita resistência e surgiram inúmeros desafios. Primeiro, como criar uma escola sem professores? Quem poderia dar aula? Quem dominava a escrita para poder ensinar as crianças da aldeia? Essas eram algumas das questões que nos preocupavam inicialmente. A minha família era a única que tinha um certo domínio da língua portuguesa. Ela também era a única da aldeia que entendia um pouco da escrita e da leitura, graças à minha mãe, que havia ensinado aos meus irmãos mais velhos um pouco do que ela mesmo havia aprendido na escola do município, quando era jovem e

ainda morava com os meus avós maternos. Foi nesse contexto que, em 1992, as famílias ashaninka do rio Amônia se reuniram e escolheram o meu irmão, Isaac da Silva Pinhanta, hoje prefeito do município de Marechal Thaumaturgo, para ser o professor e o responsável por todos os assuntos relacionados à educação escolar ashaninka dentro e fora da comunidade.

Isaac passou então a dar aula em uma casa com piso de paxiúba¹⁶ e coberta com teto de palha, que foi construída pelos pais de famílias da própria comunidade exclusivamente para esse objetivo. Foi assim que nasceu a nossa escola que recebeu o nome de meu avô Samuel Piyãko. Como mostrei no capítulo 1, meu avô foi um grande líder do povo Ashaninka do rio Amônia. Lutou muito para conquistarmos a nossa liberdade, mas morreu em 1987, vítima de um Acidente Vascular Cerebral (AVC). Após sua morte, o meu pai e meus irmãos continuaram sua luta pela demarcação da nossa terra, buscando sempre ser fieis ao seu pensamento e garantir um melhor futuro para o meu povo, buscando alternativas sustentáveis à exploração predatória de madeira. Em sua homenagem, a escola da nossa comunidade recebeu o nome de “Escola Samuel Piyãko”.

Isaac começou suas atividades de docência sozinho, sem nenhuma orientação pedagógica, apenas com sua coragem e perseverança. Em 1993, ele entrou em contato com a Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-Acre), uma organização indigenista do estado, que vinha trabalhando desde o início da década de 1980 na formação de professores indígenas. O encontro com a CPI-Acre foi fundamental para o desenvolvimento da nossa escola. Bem antes da Constituição de 1988, essa ONG já buscava colocar em prática a ideia de uma educação escolar específica e diferenciada que procurava capacitar os povos indígenas para enfrentar os desafios do mundo dos brancos, mas respeitando os modos de vida e os costumes tradicionais de cada povo. A CPI-Acre passou a formar a maior parte dos professores indígenas do Acre. Ela nos ajudou com assessoria especializada e nos deu a oportunidade de pensarmos o nosso próprio currículo e a escola específica para as crianças e os jovens da nossa comunidade.

Assim, a partir de 1993, o professor Isaac começou a participar dos cursos de formação de professores indígenas do Acre, organizados pela CPI-Acre. Esses cursos eram realizados anualmente em Rio Branco durante as férias escolares. Vindos de várias terras indígenas do estado, os professores indígenas passavam cerca de 40 dias por ano

¹⁶ Árvore de uma espécie de palmeira muito utilizada por nós para fazer o piso das nossas casas.

estudando na capital acreana para completar o ensino fundamental e depois médio. Em seguida, voltavam para suas comunidades para dar aula para os alunos indígenas.

No processo de criação da escola, além da CPI-Acre, também contamos com o apoio da antropóloga Margarete Mendes. Ela nos auxiliou no projeto de criação da escola com a compra de material escolar: cadernos, lápis, canetas etc. Foi ela, também, que nos colocou em contato com um linguista da UNICAMP, o professor Wilmar da Rocha D'Angelis, que nos visitou em 1994 e, junto com a comunidade, elaborou uma ortografia de língua ashaninka e criou a primeira cartilha da nossa escola. Nessa época, a nossa comunidade passou por uma grande reestruturação que também afetou a escola.

Em 1992, quando o nosso território foi demarcado, a maior parte das famílias ashaninka vivia na boca do igarapé Amoninha, na região próxima à fronteira com o Peru. Mas, mesmo após a demarcação, continuamos enfrentando grandes problemas com invasões de caçadores, pescadores e madeireiros. Essas invasões eram realizadas por vizinhos brancos que moravam nas proximidades da nossa terra indígena, na Reserva Extrativista do Alto Juruá ou num assentamento do INCRA, hoje Terra Indígena Apolima-Arara do Rio Amônia. Para enfrentar essas invasões, as famílias ashaninka se reuniram e decidiram então mudar a comunidade de local. Praticamente todas as famílias abandonaram seus roçados e suas casas no alto rio Amônia, desceram o rio e se instalaram na parte baixa do nosso território, na entrada da nossa Terra Indígena Kampa do Rio Amônia, onde foi criada a aldeia Apiwtxa e onde vivemos até hoje.

Esse momento foi um período muito difícil de reestruturação e reorganização da comunidade. Ele foi marcado também por muitos problemas de saúde decorrentes, principalmente, de uma má alimentação.¹⁷ Mesmo com todas essas dificuldades no processo de mudança da comunidade, de um local para outro, o meu povo nunca deixou de acreditar num futuro melhor e deu continuidade aos seus projetos e à escola que foi reconstruída na nova aldeia Apiwtxa.

Em 1996, a escola já tinha mais de 80 alunos matriculados e o meu irmão Isaac continuava como único professor. Foi necessário, então, escolher mais professores. As famílias ashaninka da comunidade se reuniram novamente e foram escolhidos mais três professores para ajudar o Isaac na escola: um outro irmão meu, Valdete da Silva Pinhanta (Wewito), meu primo Komãyari Ashaninka e Fátima, esposa de Isaac.

¹⁷ Novos roçados foram abertos na nova aldeia, mas o primeiro ano foi um ano de grande sofrimento, pois os roçados das diferentes famílias tinham ficado na parte alta do rio, o que necessitava um deslocamento de cerca de um dia de barco para ir buscar os produtos: mandioca, banana, batata, etc.

Aos poucos, a escola passou a exercer um papel central na vida da nossa comunidade. As famílias começaram a entender cada vez melhor o papel da escola e hoje elas têm uma clara consciência de sua importância na formação dos jovens. Elas sabem que o conhecimento escolar é fundamental para defender os nossos direitos e garantir o nosso futuro. A escola pode trazer muitos benefícios para o nosso povo. Ela foi e continua sendo uma instituição importante na formação de jovens para assumir os cargos políticos da nossa comunidade, tais como os quadros de administração da cooperativa e da associação, professores, agentes de saúde, agentes agroflorestais etc. Todos esses profissionais foram alfabetizados na comunidade ashaninka, na escola Samuel Piyãko, alguns por meio de parcerias realizadas com a CPI-Acre, como é o caso dos professores e dos agentes agroflorestais.

Em 2018, a escola da Apiwtxa contava com um quadro de 12 professores para 235 alunos do ensino fundamental e 3 professores para 40 alunos do ensino médio, totalizando 15 professores e 275 alunos matriculados. Importante notar que os alunos do ensino médio também recebem aulas de professores que vêm de fora da comunidade para atender a essa demanda da escola, uma vez que na comunidade ainda não temos professores suficientes com formação superior para dar aula para esses estudantes. Atualmente, contamos com 4 professores ashaninka com nível superior: eu, os meus irmãos Isaac e Wewito e meu primo Komãyari. Todos nós nos formamos em 2014 no curso de Licenciatura Indígena da Universidade Federal do Acre (UFAC), Campus Floresta, em Cruzeiro do Sul. No entanto, apenas Wewito e Komãyari atuam atualmente como professores na comunidade. Em 2016, Isaac teve que deixar a escola Samuel Piyãko para se candidatar à prefeitura de Marechal Thaumaturgo e tornou-se o primeiro prefeito indígena na história do Acre. Como expliquei na introdução deste trabalho, eu trabalhei como professora na escola Samuel Piyãko antes de ingressar no MESPT. Nos últimos dois anos, voltei a viver em Cruzeiro do Sul com a minha família e me dediquei mais a gestão da cooperativa, principalmente à nossa arte. Continuo fazendo visitas regulares à aldeia e a trabalhar para e com o meu povo, ocupando atualmente a função de tesoureira da cooperativa Ayõpare.

Parte da minha trajetória como liderança ashaninka deve muito à escola Samuel Piyãko onde comecei como aluna e atuei, posteriormente, como professora. O meu irmão Isaac Piyãko foi o meu primeiro professor de ensino fundamental. Tenho muito orgulho de ter sido sua aluna, de ele ter me ensinado a escrever as primeiras letras e a fazer as primeiras contas. Estivemos juntos como professores no ensino fundamental e depois

também como colegas de curso da licenciatura indígena da UFAC, no ensino superior onde realizamos trabalhos importantes para resgatar a história e os conhecimentos tradicionais do nosso povo Ashaninka.¹⁸

Se, por um lado, a escola foi criada com o objetivo de alfabetizar os alunos em português e capacitá-los para defender os nossos direitos perante a sociedade brasileira, por outro, a educação diferenciada também possibilitou que a nossa cultura e os nossos conhecimentos tradicionais também encontrassem acolhimento no âmbito escolar. O papel da escola não se restringe apenas à defesa dos nossos direitos constitucionais. Ao longo dos anos, procuramos também trazer os conhecimentos da nossa cultura tradicional para inseri-los no nosso projeto político pedagógico.

Hoje, a aquisição do conhecimento do mundo dos brancos e a valorização da nossa cultura tradicional formam os dois grandes eixos trabalhados pela escola Samuel Piyãko. Ambos são necessários e extremamente importantes, mas são ensinados em momentos diferentes. Inicialmente, os alunos são alfabetizados na língua ashaninka e as diferentes matérias (geografia, história, arte etc.) são baseadas a partir do nosso mundo vivido. Progressivamente, introduz-se o português e o conhecimento do mundo dos brancos.

Com essa orientação geral e esse método de trabalho, ao longo dos anos, foram desenvolvidas diversas atividades em sala de aula que procuram valorizar os nossos conhecimentos tradicionais. Esse trabalho foi uma empreitada coletiva da comunidade e envolveu professores, alunos, mas também os pais de família. Essas atividades são geralmente formadas por aulas práticas nas quais procuramos discutir vários aspectos da cultura ashaninka: arte, história, geografia, conhecimento das plantas e dos animais etc. Nessas aulas, também são apresentados e discutidos os diferentes projetos de desenvolvimento sustentável desenvolvidos pela nossa comunidade: criação de peixes, repovoamento do rio com quelônio, sistemas agroflorestais (SAFs) etc. O Etnomapeamento da Terra Indígena Kampa do Rio Amônia, realizado numa parceria entre a CPI-Acre e a APIWTXA, foi um momento fundamental que permitiu a sistematização dos conhecimentos culturais do povo Ashaninka sobre o nosso território.

¹⁸ Em sua monografia de conclusão de curso de Licenciatura em Educação Escolar Indígena, Isaac realizou uma pesquisa sobre o manejo de algumas palmeiras usadas pelo povo Ashaninka no rio Amônia (PINHANTA I., 2013). Como já informado, a minha monografia versou sobre as tintas naturais do povo ashaninka (PINHANTA M., 2013).

Os diversos mapas produzidos no âmbito desse trabalho passaram a ser instrumentos didáticos importantes que são trabalhados pelos professores na escola.¹⁹

Assim, a escola ashaninka não deve ser vista simplesmente como uma instituição de fora, que teria sido imposta às famílias indígenas e que não teria qualquer relação com a nossa cultura. Desde a sua criação, procuramos, com o apoio da CPI-Acre e outros parceiros, colocar em prática uma educação verdadeiramente diferenciada que pudesse respeitar plenamente a nossa história e a nossa cultura, embora tenha surgido em decorrência da necessidade do meu povo se familiarizar com o mundo dos brancos, buscando reduzir as assimetrias que historicamente caracterizaram essas relações. A escola hoje é plenamente ashaninka, próxima das famílias indígenas que participam de maneira ativa não só de sua política pedagógica, mas também das aulas.

Assim, procuramos implementar um sistema de ensino que valorize ambos os conhecimentos, ocidental e indígena, de igual para igual, pois sabemos que cada cultura ou cada povo tem seu valor e sua riqueza. É importante respeitar as diferenças e trabalharmos juntos. Conhecer e buscar informações fora da nossa cultura é fundamental, mas temos também que valorizar o que somos e estarmos muito atentos sobre o que queremos para o nosso futuro. Temos que buscar ferramentas novas e incorporar os avanços tecnológicos da sociedade ocidental para defender nossos direitos. Para tanto, temos que preparar pessoas da comunidade, lideranças capazes de conversar com as autoridades de fora, de igual para igual, saber conversar com um médico, fazer compras na cidade, saber vender as nossas produções etc. Precisamos, também, aprender coisas que podem parecer muito simples mas que representam grandes desafios para os povos indígenas como ir ao banco receber o dinheiro de uma aposentadoria ou fazer um pagamento. O nosso objetivo não é formar médicos doutores para ganhar dinheiro, mas queremos aprender a lidar com as ferramentas do mundo dos brancos para podermos dialogar de igual para igual.

O ensino diferenciado também é muito importante porque ele se volta para a nossa comunidade. Ele nos permite valorizar a nossa cultura e saber das nossas prioridades. Não podemos somente aprender a leitura e a escrita em português, mas também precisamos

¹⁹ O Etnomapeamento da Terra Indígena Kampa do Rio Amônia foi elaborado pela APIWTXA em parceria com a CPI-Acre e contou com financiamento da Rainforest Foundation Noruega. Diversas oficinas de campo foram realizadas na aldeia Apiwtxa, entre os anos 2004 e 2007. Elas levaram à produção de um total de oito mapas: mapa histórico, mapa hidrográfico, mapa de vegetação, mapa de fluxo de fauna, mapa de caça, mapa de pesca, mapa de uso de recursos e mapa de invasões. O trabalho foi sistematizado pelos antropólogos Cloude Correia e José Pimenta que trabalharam como consultores do projeto. O resultado foi publicado em 2012 (GAVAZZI, 2012).

estar cientes do valor dos nossos conhecimentos tradicionais. Na nossa escola, esses conhecimentos tradicionais têm um lugar de destaque. Eles são a base a partir da qual podemos almejar aprender os saberes vindos de fora.

Assim, a escola Samuel Piyãko também tem sido uma parceira fundamental para atuar, junto à comunidade, na valorização dos nossos conhecimentos tradicionais e na defesa de nossa cultura. Esses ensinamentos são repassados através da oralidade e na prática com acompanhamento dos professores e da coordenação da escola. É nesse sentido que a escola também participa do aprendizado e valorização das nossas artes tradicionais como a tecelagem. Como isso acontece?

No caso específico da tecelagem, o professor planeja, por exemplo, uma aula prática para ensinar a confecção de uma determinada peça de arte. Essa peça de arte é situada em todo o seu contexto histórico e cultural. O professor convida então uma pessoa adulta da comunidade que detém esse conhecimento e vai repassá-lo aos alunos na escola. Como a arte da tecelagem é uma atividade exclusivamente feminina, a aula será dirigida às meninas. Enquanto isso, os meninos participarão de uma outra atividade que vai abordar, por exemplo, a caça.

Assim, ao longo do ano letivo, os professores desenvolvem diversas atividades em sala de aula que procuram valorizar e transmitir os nossos conhecimentos tradicionais. É importante notar que essas atividades abordam não apenas aulas práticas, mas também as diversas dimensões desse conhecimento. No caso da tecelagem, por exemplo, não se ensina somente a tecer. Fala-se da história da tecelagem, da importância da *kitharentsi* para o povo Ashaninka, explica-se a necessidade de as meninas aprenderem a tecer, as regras que devem ser respeitadas etc. O ensino das técnicas de tecelagem na escola é, aliás, secundário. A escola apenas complementa o aprendizado no âmbito familiar que continua sendo primordial. Como vimos, é no seio da família que esse aprendizado da tecelagem deve se dar. É impossível, por exemplo, uma jovem aprender a tecer apenas frequentando as aulas da escola.

Essas aulas práticas na escola ocorrem geralmente no período do verão. O professor reúne as meninas com idade acima de 9 anos e convidam uma mulher adulta ou uma anciã para ministrar uma ou mais aulas. O professor intervém pouco durante essas aulas práticas. É a mulher ou anciã, detentora desse conhecimento especializado, que atua como verdadeira professora. Ela explica a história, os cuidados, todo o processo de montagem do tear, as madeiras utilizadas, as etapas de construção do fio, o processo de tingimento, a tecelagem propriamente dita e a costura final da peça.

Assim, na escola, as adolescentes também podem aprender a fazer peças pequenas como uma tipoia, uma bolsa, um lenço ou uma tiara. Essas peças, produzidas pelas estudantes, podem ser vendidas para os colegas de sala, para os pais ou para pessoas de fora que visitam a comunidade. A venda tem o sentido de estimular e incentivar o trabalho das estudantes para elas entenderem a importância da tecelagem na vida de uma mulher ashaninka. Essas aulas práticas duram cerca de uma semana. As mães das alunas, além da pessoa convidada para dar a aula, também podem acompanhar suas filhas nessas atividades contribuindo para com o ensino. Aulas semelhantes ocorrem em relação às demais peças da cultura material ashaninka como na fabricação de tambores, flautas, flechas, arcos, colares, pinturas, cestas etc. Em função das atividades, essas aulas práticas, destinadas a valorizar os nossos conhecimentos tradicionais, reúnem somente meninas, meninos ou ambos os sexos. Assim, se uma jovem nunca se tornará tecelã seguindo apenas as aulas de tecelagem ofertadas pela escola, a escola também participa da valorização e da transmissão dos conhecimentos relativos à tecelagem. Os depoimentos a seguir mostram a importância da escola na valorização dos nossos conhecimentos tradicionais, principalmente no aprendizado da tecelagem.

“É fundamental e muito importante o aprendizado do trabalho com a tecelagem para uma jovem, tanto no seu núcleo familiar quanto na escola. É preciso ter a base do conhecimento tradicional. Uma mulher ashaninka tem que ter essa base para ela poder construir uma família. Nós estamos trabalhando através da escola, junto com os professores, tanto na parte teórica, como na prática, trazendo as histórias e os nossos conhecimentos para a sala de aula, fazendo nossos alunos refletir sobre a importância e o valor que tem o nosso artesanato, principalmente sobre a *kitharentsi* que é a principal peça de artesanato do nosso povo. Então, é isso. Eu, como professor, educador e observador da cultura de nosso povo e membro da nossa organização, tenho essa preocupação. Vejo que é muito importante que as meninas aprendam e pratiquem esse conhecimento que é um conhecimento da nossa cultura. Ele tem seu valor material e imaterial. Ele não representa apenas uma beleza estética. É mais do que isso. A *kitharentsi* é uma peça de roupa que a gente usa no nosso dia a dia, para fazer nossos trabalhos e em momentos de trabalhos espirituais. Serve para muitas outras coisas também. Nós, professores, temos que manter isso. Incentivar cada vez mais as meninas novas para dar continuidade e praticar esse conhecimento porque se uma mulher ashaninka não tiver o conhecimento sobre o processo de como fazer uma *kitharentsi*, ela não vai ser uma mulher ashaninka completa. Se ela perde esse conhecimento importante, como ela vai sustentar seu marido e filhos? Como ela vai repassar esses conhecimentos para as filhas? É no dia a dia que elas aprendem. A escola só tenta ajudar a aprimorar esse conhecimento que elas trazem para sala de aula. A escola ajuda elas a valorizar isso, a entender o valor que uma *kitharentsi* tem”. (Komãyari – Aldeia Apiwtxa / 16 de novembro de 2018)

“A escola tem um papel importante para aprendemos o conhecimento dos brancos, mas o nosso conhecimento também é muito importante. Se um dia a escola acabar,

nós temos o nosso saber na cabeça e ninguém pode tirar ele de nós. Eu acho que a escola tem que continuar fazendo o que ela tem feito sim, estimulando os alunos a aprenderem e dar valor ao nosso conhecimento tradicional. Eu não sei como eles devem melhorar isso. Acho que fazendo mais aulas práticas ou cursos, trazer ou pagar pessoas mais velha para ensinar na escola também. Ensinar como fazer uma flecha, um *txoshiki* [grandes colares feitos de sementes e usados pelos homens], tambores, ensinar as músicas e ensinar as meninas a tecer, fazer cesta, etc. Temos que entender também que não é só a escola que tem que passar esses conhecimentos para nossos filhos, até porque somos nós que temos todos esses saberes e não a escola. São as famílias que têm esses conhecimentos. Então, nós é que temos que ser mais firmes com nossas filhas e filhos e ensinar eles e não só a escola. Os professores e a escola vão ensinar os alunos a escrever e ler, a orientar eles, como tem que ser feito, mas a escola também pode ajudar a valorizar os nossos conhecimentos. Eu acho que o trabalho da escola é muito importante. Tem sido muito bom porque ela também consegue reunir essas meninas para fiar, pra tecer. Uma coisa é que, às vezes, na casa delas, a mãe delas não tem mais essa força, nem todas elas têm essa força de segurar a filha pra fiar, pra tecer. Então, o trabalho da escola é importante porque pega a menina de manhã cedo e vai soltar lá pelo meio-dia. Então isso faz com que elas aprendam também”. (Irantxo – Aldeia Apiwtxa / 28 de julho de 2018)

“A escola também tem ajudado com o trabalho que os professores fazem lá. Eles contam histórias e falam da importância da nossa *kitharentsi*, fazem aulas práticas com as alunas e trazem as pessoas mais velhas para ensinar elas na escola como fazer nossos artesanatos. A gente ensina nossas filhas na prática mesmo, no dia a dia, levando e colocando elas para fazer os trabalhos. Quando nós, mães, vamos fiar ou tecer, a gente sempre chama nossa filha para ajudar. Ela não sabe fazer ainda porque é pequena, não entende, mas já consegue ajudar para carregar o bolo de linha, segurar uma corda. Quando ela já é grandinha, aí ela ajuda mais, ajuda a montar o tear. A gente coloca ela para tecer, costurar a *kitharentsi*. Então, quando ela vai para a escola, ela já vai sabendo um pouco das coisas. Eu também acho que os professores têm que ser mais duros com os alunos e têm que trabalhar mais aulas práticas com eles, porque, se não, vai ter aluno que em vez de aprender coisas boas vai aprender coisas ruins. Eles estão aprendendo coisas dos *wirakotxa* [brancos] (...). Isso não é ruim, mas também tem que aprender as coisas do nosso povo. Eu não estou dizendo que eles vão fazer coisas ruins na escola, mas a gente tem que ter cuidado, né? Eu não sei ler não, mas minha mãe me ensinou como é a vida, me ensinou a fazer a minha roupa, me ensinou a não mexer nas coisas dos outros, fazer *piyãrentsi*, cuidar do roçado, tudo isso ela me ensinou. A escola também tem que ensinar isso. Não pode ensinar só as coisas do branco”. (Marita – Aldeia Apiwtxa / 27 de julho de 2018)

CONCLUSÃO

Nesta dissertação, a partir de uma pesquisa realizada na minha comunidade Apiwtxa da Terra Indígena Kampa do Rio Amônia, procurei apresentar a arte da tecelagem das mulheres do meu povo Ashaninka. O meu objetivo foi mostrar algumas das principais dimensões materiais e simbólicas dessa arte milenar que continua sendo transmitida de geração em geração. Apesar da perda de algumas peças feitas a partir da tecelagem como pulseira, tiara e rede, que não são mais produzidas na minha comunidade, o conhecimento dos Ashaninka do rio Amônia sobre a tecelagem ainda é muito forte e essa arte continua sendo praticada pela grande maioria das mulheres. A *kitharentsi* é um exemplo da riqueza e do vigor desse saber. Além de um importante símbolo da identidade do meu povo, a vestimenta masculina é a principal peça da cultura material ashaninka. Feita de algodão, a *kitharentsi* masculina continua sendo tecida de modo tradicional, no tear, pelas mulheres da minha aldeia. Com o exemplo da *kitharentsi*, procurei mostrar um pouco da riqueza dos nossos conhecimentos tradicionais, a complexidade das técnicas, a importância social da tecelagem, a profundidade dos saberes ambientais e o valor da dimensão espiritual.

Apesar da arte da tecelagem ainda demonstrar muito vigor na minha comunidade Apiwtxa, é importante lembrar, para concluir, que vários problemas também apareceram durante a minha pesquisa. Nas últimas décadas, muitas mudanças ocorreram na vida de meu povo. Uma delas diz respeito à introdução crescente de objetos industriais vindos da sociedade ocidental. Desde os primeiros contatos com os brancos, as mulheres ashaninka passaram a utilizar na confecção da *kitharentsi*, assim como em outros artefatos da cultura material, objetos industrializados como agulha, linha de nylon, linha de crochê, tesoura, tecido etc. A incorporação desses produtos nunca foi motivo de grandes preocupações para a minha comunidade porque eles nunca causaram grandes transformações nas nossas técnicas e nos nossos padrões tradicionais. Ao longo desses anos de contato com a sociedade branca, o meu povo sempre buscou manter seus conhecimentos tradicionais e lutou para que eles fossem reconhecidos. No entanto, atualmente, segundo as mulheres e lideranças da minha comunidade, existe uma preocupação maior em relação ao uso desses objetos industrializados. Há o temor que a utilização frequente desses objetos possa prejudicar os nossos conhecimentos tradicionais, fazendo com que alguns dos nossos

saberes se percam definitivamente se deixarem de ser praticados. Um exemplo é o uso da linha industrial. Algumas mulheres estão deixando de trabalhar com a linha natural de algodão que é substituída, progressivamente, pela linha industrial que já vem pronta para ser usada no tear, facilitando muito e acelerando o trabalho. No entanto, o uso exagerado e generalizado dessa linha industrial poderá ter uma grande interferência no repasse dos conhecimentos entre gerações. Todo o conhecimento tradicional milenar que envolve a produção do fio poderá ficar ameaçado se o uso da linha industrial se generalizar.

Os impactos da sociedade branca atingem não apenas as técnicas, mas a produção da nossa arte como um todo. Nos últimos anos, por exemplo, houve uma queda na produção de nossa arte para a venda na cooperativa em razão da chegada de alguns benefícios do Estado, como o Bolsa Família. Embora esses programas sejam importantes, precisamos estar atentos para que não criem novas formas de dependência por parte das famílias da comunidade.

Outro problema que também surgiu no decorrer da pesquisa foi a crescente falta de interesse das jovens, mas também de algumas mulheres adultas para o trabalho com a tecelagem. Como expliquei ao longo desta dissertação, ao longo da sua vida, a mulher ashaninka passa por muitos aprendizados, sendo a tecelagem um dos principais saberes que ela deve aprender e dominar. A mãe é responsável pela formação de sua filha na arte de tecer, devendo lhe ensinar não só as técnicas, mas também todos os saberes associados e os comportamentos espirituais. Só assim a jovem estará pronta para o casamento. Esse saber milenar é repassado de geração em geração através da oralidade, na vivência do dia a dia no seio da família e num longo processo de imitação realizado por meio de acertos e erros. O aprendizado não é uma tarefa fácil, pois é longo e penoso. Muitas mulheres ashaninka dizem que algumas jovens não têm mais paciência e desejo de aprender a tecer. Essa falta de interesse não é generalizada e varia muito em função das famílias. Isso também revela, muitas vezes, relações difíceis de convívio entre mãe e filha. Às vezes, são as próprias jovens que reclamam que a mãe não ensina a arte de tecer. Segundo as mulheres da Apiwtxa, antigamente, as jovens se mostravam mais conscientes sobre a importância desse ofício. Elas valorizavam mais os conhecimentos tradicionais, enquanto hoje parecem estar mais atraídas pelas coisas que vêm de fora.

Algumas mulheres também reclamaram da forma como a escola trabalha com os estudantes. Elas consideram que a escola também tem um papel muito importante na transmissão dos conhecimentos, mas que os professores devem se mostrar mais firmes em seus ensinamentos. Dizem que eles precisam intensificar as aulas práticas, trazer para

mais perto da escola as pessoas mais velhas que detêm os saberes tradicionais, como o da tecelagem. Nesse sentido, é necessário que haja um diálogo mais profundo entre a comunidade, os pais/mães de família e a instituição escolar para discutir e planejar as atividades pedagógicas e melhorar as práticas do ensino tradicional. É importante, por exemplo, incentivar a produção de peças de arte feitas pelas próprias alunas no âmbito escolar. Penso que a escola e a comunidade poderiam trabalhar juntas na elaboração de projetos de valorização e fortalecimento da cultura material do povo Ashaninka.

Na cooperativa Ayōpari também sentimos falta de uma pessoa capacitada que possa fazer a administração de forma mais profissional, servir de intermediário com compradores, abrir novos mercados, etc. Nesse sentido, é importante também pensarmos novas peças de tecelagem para serem produzidas para o mercado dos brancos. Poderíamos, por exemplo, pensar em produzir peças de tecidos tradicionais, com nossas técnicas e nossos padrões, para atender outras funções, como objetos de decoração, por exemplo. Tudo isso exige muito conhecimento, parcerias, mas também muitas discussões dentro da comunidade. Apesar dos progressos da escola na aldeia, ainda temos muitas dificuldades para entendermos o mundo dos brancos.

Esses são alguns dos principais problemas que pude identificar em relação à produção de arte na minha comunidade ashaninka do rio Amônia, principalmente no que diz respeito à arte da tecelagem. É importante termos esses problemas em mente e ficarmos vigilantes. No entanto, é essencial lembrar que a arte ashaninka, como espero ter conseguido demonstrar ao longo desta dissertação com o exemplo da tecelagem, está bem viva e continua sendo um motivo de orgulho para o meu povo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEYSEN, Peter. 2008. *Kitarentse: pessoa, arte e estilo de vida ashaninka do oeste amazônico*. Tese de Doutorado em Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- CUNHA, Manuela Carneiro. 2009. “Relações e dissensões entre saberes tradicionais e saber científico.” In: CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify.
- GAVAZZI, Renato. (Org.). 2012. *Etnomapeamento da Terra Indígena Kampa do Rio Amônia: o mundo visto de cima*. Rio Branco: APIWTXA / AMAAIAC / CPI-Acre.
- LARAIA, Roque de Barros. 1986. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar.
- MENDES, Margarete. 1991. *Etnografia preliminar dos Ashaninka da Amazônia brasileira*. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.
- OSÓRIO, Mario. 2018. “Viviendo bien, muriendo mal: los Ashéninka del Alto Tamaya en la frontera de la Amazonía peruana con Brasil”. *Anuário Antropológico* 43 (2): 141-171.
- PIMENTA, José. 2018a. “‘Amor rebelde’: história, casamento e política no Alto Juruá”. *Mana* 24 (2): 199-234.
- _____. 2018b. “Unir para além da fronteira: um esboço da etnopolítica ashaninka”. *Anuário Antropológico* 43 (2): 173-204.
- _____. 2012. “Povos indígenas, desenvolvimento e integração fronteiriça: o caso do Acre e da fronteira Brasil-Peru”. In: PIMENTA, José e SMILJANIC, Maria Inês (org.). *Etnologia indígena e Indigenismo*. Positiva: Brasília, pp. 75-99.
- _____. 2010. “O caminho da sustentabilidade entre os Ashaninka do rio Amônia”. In: SOUZA, Cássio Noronha Inglês, ALMEIDA, Fábio Vaz Ribeiro de, LIMA, Antonio Carlos de, e ORTOLAN, Maria Helena (Org.). *Povos Indígena. Projetos e Desenvolvimento II*. Rio de Janeiro: Paralelo 15, pp. 97-111.
- _____. 2009. “Parceiros de trocas, parceiros de projetos: o *ayompari* e suas variações entre os Ashaninka do Alto Juruá”. In: SMILJANIC, Maria Inês, PIMENTA, José e BAINES, Stephen (Org.). *Faces da Indianidade*. Curitiba: Nexus Design, pp. 101-126.

- _____. 2007. “indigenismo e ambientalismo na Amazônia ocidental: a propósito dos Ashaninka do rio Amônia”. *Revista de Antropologia*, v. 50 (2): 633-681.
- _____. 2002. *Índio não é todo igual. A construção da história e da política interétnica entre os Ashaninka do rio Amônia*. Tese de Doutorado em Antropologia, Universidade de Brasília.
- PINHANTA, Issac da Silva. 2013. *O estudo das palmeiras tsirotsi, tsitama e tiretsi e seu potencial de uso e manejo na cultura asheninka*. Monografia apresentada para a conclusão do Curso de Licenciatura em Educação Escolar Indígena, Universidade Federal do Acre – Campus Floresta, Cruzeiro do Sul.
- PINHANTA, Maria Alexandrina da Silva. 2013. *As tintas naturais usadas pelo povo Ashaninka do rio Amônia*. Monografia apresentada para a conclusão do Curso de Licenciatura em Educação Escolar Indígena, Universidade Federal do Acre – Campus Floresta, Cruzeiro do Sul.
- RENARD-CASEVITZ, France-Marie. 1992. “História Kampa, Memória Ashaninka”. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (Org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Núcleo de História Indígena e do Indigenismo/Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo/Companhia das Letras, pp. 197-212.
- SAHLINS, Marshall. 1997. “O “pessimismo sentimental” a experiência etnográfica: Por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção (Parte I)”. *Mana* 3 (1): 41-73.
- VARESE, Stefano. 1968. *La Sal de los Cerros. Notas etnográficas e históricas sobre los Campa de la Selva del Perú*. Universidad Peruana de Ciencias e Tecnología, Lima.
- VIANA, Pedro Alex. 2019. *Ibechiriajeta. Ser/estar alegre, uma cosmopolítica Asháninka do rio Ene*. Tese de Doutorado em Antropologia. Universidade Federal do Rio de Janeiro.