As Tecnologias e Seus Significados

Um Estudo da Cerâmica dos Asuriní do Xingu e da Cestaria dos Kayapó-Xikrin sob uma Perspectiva Etnoarqueológica

FABÍOLA ANDRÉA SILVA

(2)

ORIENTADORA: PROFA DRA LUX BOELITZ VIDAL

Tese apresentada ao Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofía e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do grau de doutora em Antropologia Social

Aos Kayapó-Xikrin e Asuriní do Xingu que me permitiram entrar em suas vidas e transformar a minha. Aos meus pais e irmãos por todo o amor.

AGRADECIMENTOS

Ao longo da realização deste trabalho, recebi o incentivo, o apoio e a cooperação de muitas pessoas e Instituições a quem desejo externar minha gratidão.

Lux Boelitz Vidal, orientadora e amiga, pela confiança, incentivo, dedicação desmedida e apoio irrestrito, ao longo de toda a realização deste trabalho.

Regina Polo Müller, que compartilha comigo o amor pelos Asuriní, por sempre ter apoiado e incentivado meu trabalho junto à eles.

Isabele Vidal Giannini, pelo auxílio junto aos Kayapó-Xikrin do Cateté, bem como, pelas trocas de idéias e companhia prazerosa em algumas de minhas estadas em campo.

Meus informantes mais dedicados cuja paciência tornaram todo o trabalho possível. Da aldeia Asurini, Myra, Parakakaja, Apirakamy, Maya, Taimira, Matuia, Taquiri, Apevu, Kurija, Murawu, Kwain, Takuja e Tivandemi. Do Cateté, Bep Kaiti, Katendjo, Bep Krokroti, Rop Krori, Aboridjá, Roma, Piudjo, Bep Kretoi, Bep Djo, Bep Kamrek e Kangore.

Não posso deixar de agradecer, também, àquelas pessoas cuja amizade e afeto tornaram ainda mais agradáveis minhas permanências em campo. Dentre elas, estão Lucilene e Francisca, professoras na escola da aldeia Asuriní, amigas queridas que me hospedaram em sua casa e muito me auxiliaram durante a pesquisa de campo. No Cateté, Liduina, Ivan, Kátia, Leila, Cláudia, Ivonete e os demais funcionários do Posto Indígena que compartilharam comigo a convivência e o seu bom humor.

Professores do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo pelo aperfeiçoamento intelectual e incentivo à minha pesquisa. Aos funcionários pela paciência e consideração na resolução de dúvidas e problemas burocráticos.

Pesquisadores de diferentes Instituições, pelas orientações e análises dos diversos materiais e dados quantitativos coletados. Dentre eles, Carlos Apolloni e os integrantes de sua equipe, da Universidade Estadual de Londrina, pela análise das amostras de cerâmica arqueológica. Maria Tereza Nóbrega, da Universidade Estadual de Maringá, pela análise das amostras de argila. E, Suzy, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pela análise estatística dos dados relativos aos vasilhames Asuriní.

Instituições que proporcionaram auxílio financeiro para o desenvolvimento da pesquisa. Dentre estas, o CNPq, pela concessão da bolsa de estudos que me permitiu desenvolver o trabalho. A FAPESP, pela concessão do auxílio pesquisa que me possibilitou realizar a pesquisa de campo. O Instituto Socioambiental, pelo apoio financeiro durante a pesquisa de campo, junto aos Kayapó-Xikrin do Cateté.

Instituições que através de seus funcionários me auxiliaram e abriram suas portas para a realização dos trabalhos de campo e levantamentos de coleções etnográficas Xikrin e Asuriní.

O Museu Paraense Emílio Goeldi, pela possibilidade de pesquisar a coleção de Protásio Frickel e o Centro Cultural Indígena de Altamira, pela permissão de pesquisar e fotografar a coleção de vasilhames dos Asuriní.

FUNAI, pelo constante apoio logístico durante as temporadas de campo e, principalmente, aos seus funcionários Benigno, Eimar, Ximenes, coordenadores das regionais de Altamira e Marabá e aos chefes de Posto Manoel Lucas, Ortevaldo (in memoriam) e Tibério.

A todos os amigos e demais pessoas que de uma forma ou de outra me auxiliaram e apoiaram neste trabalho. Dentre eles, Martha Daisson Hameister pela primorosa editoração desta tese e paciência nos últimos momentos de confecção do trabalho. César Gordon, pela convivência agradável em campo e pelo auxílio na elaboração do croqui da aldeia Xikrin. Thomás Josué Silva pelos desenhos dos fundos dos cestos Xikrin. May (in memoriam) pela ajuda na tradução e aperfeiçoamento da grafía Asurini.

E, finalmente, Adriana Schmidt Dias, amiga de todos os momentos, cujo afeto, paciência, incentivo intelectual e apoio inconteste tornaram a realização deste trabalho possível.

Ao Chico, que esteve comigo durante todos os momentos desta pesquisa e foi sempre o melhor amigo.

Sumário

Resumo	8					
Abstract	9					
Introdução	10					
Capítulo 1 - O Estudo da Tecnologia	20					
1.1. Antropologia, Arqueologia e os Estudos sobre Tecnologia						
1.2. A Etnoarqueologia e Estudo dos Sistemas Tecnológicos						
Capítulo 2 - A Tecnologia Cerâmica Entre os Asurini do Xingu	47					
2.1. Os Asuriní do Xingu.						
2.2. A Cerâmica dos Asuriní do Xingu	55					
2.2.1. O Processo de Produção da Cerâmica						
2.2.1.1. Seleção e obtenção da matéria-prima						
2.2.1.2. Preparação da matéria-prima	62					
2.2.1.3. Manufatura do vasilhame						
2.2.1.4. Secagem						
2.2.1.5. Queima inicial						
2.2.1.6. Queima final	68					
2.2.1.7. Acabamento de superficie	2000					
2.2.2. O Contexto Espacial de Produção da Cerâmica						
2.2.3. Gênero e Aprendizagem da Produção Cerâmica						
2.2.4. Tradição Tecnológica e Criatividade Individual	80					
2.2.5. O Ciclo de Vida da Cerâmica dos Asuriní do Xingu	88					
2.2.5.1. A vida útil da cerâmica Asuriní						
2.2.5.2. Frequência, armazenagem e descarte das vasilhas cerâmicas na aldeia Asuri-						
ni						

2.2.6. A cerâmica e o ritual tauva
2.2.6.1. A construção da <i>tavyva</i>
2.2.6.2. A tauva rukaia e o ritual tauva
2.3. A Cerâmica Arqueológica na Terra Indígena dos Asuriní do Xingu
2.4. Conclusão
CAPÍTULO 3 - A TECNOLOGIA DA CESTARIA ENTRE OS KAYAPÓ-XIKRIN
3.1. Os Kayapó-Xikrin do Cateté
3.2. A Cestaria dos Kayapó-Xikrin do Cateté
3.2.1. Descrição da Cestaria Kayapó-Xikrin
3,2.1.1. A cestaria expediente dos Kayapó-Xikrin
3.2.1.1.1. O processo de produção dos cestos expedientes
3.2.1.1.1. Seleção e obtenção da matéria-prima
3.2.1.1.1.2. Manufatura
3.2.1.2. A cestaria de curadoria dos Kayapó-Xikrin
3.2.1.2.1.O processo de produção do cesto ko-kumren
3.2.1.2.1.1. Seleção e obtenção das matérias-primas
3.2.1.2.1.2. Manufatura
3.2.1.1.3. Decoração
3.2.1.2.2. Outros cestos de curadoria
3.2.2. O contexto social de produção e utilização da cestaria Kayapó-Xikrin151
3.2.3. O contexto espacial de produção e descarte da cestaria dos Kayapó-Xikrin 155
3.2.4. O contexto de ensino-aprendizagem da cestaria entre os Kayapó-Xikrin 160
3.3. Cosmologia, noção de pessoa e produção da cultura material entre os Xikrin 170
Capítulo 4 - As Tecnologias e a Formação do Registro Arqueológico
4.1. Os Processos de Formação do Registro Arqueológico
4.2. Tecnologia e Variabilidade Artefatual
4.2.1. A variabilidade formal dos artefatos
4.2.1.1. A questão do estilo e sua relação com a variabilidade formal
4.2.2. A variabilidade quantitativa dos artefatos
4.2.2.1. Relação entre uso e variabilidade quantitativa
4.2.2.2. Relação entre reuso e variabilidade quantitativa

-							
0					2002		
					206		
n	4.2.3. A variabilidade espacial e relacional						
0	4.2.3.1. Relação entre áreas de atividades e variabilidade espacial e relacional 211						
Õ	4.2.3.2. Rela	ção entre descarte e	variabilidade esp	acial e relacional	221		
	Conclusão				225		
	Referências	BIBLIOGRÁFICAS			229		
	Anexo 1						
\cap	TRITING 1						
\cap	Anexo 2						
0							
0							
\circ							
0							
\cap							
0							
0							
\cap							
0							
0							
\cap							
0							
0							
0							
0							
0							
0							
00000							
0							
0							
\cap							

RESUMO

Através do estudo da cerâmica dos Asurini do Xingu e da cestaria dos Kayapó-Xikrin, desenvolvi uma reflexão sobre os diferentes significados das tecnologias. Em outras palavras, tentei evidenciar que os processos produtivos da cultura material não são, exclusivamente, um indicador da adaptabilidade ou da eficiência do homem na resolução dos problemas originados da sua relação com o mundo material, mas que ao mesmo tempo, eles são uma construção social. A partir dos dados coletados, tentei contribuir para as discussões sobre os processos de formação do registro arqueológico e, mais precisamente, sobre as causas e conseqüências da variabilidade artefatual em sua dimensão formal, quantitativa, espacial e relacional. Acima de tudo, este trabalho é um exemplo das possibilidades que a abordagem etnoarqueológica pode oferecer para a reflexão sobre os registros arqueológicos, bem como, para os estudos de cultura material de diferentes populações.

ABSTRACT

Through the study of Asurini of Xingu's ceramic and of Kayapó-Xikrin's basket, I develop a reflection on the different meanings of the tecnologies. In other words, I try to evidence that the productive processes of the material culture are not, exclusively, an indicator of the adaptability or of the man's efficiency in the resolution of problems originating from his relationship with the material world, but that at the same time, they are a social construction. Besides, starting from the collected data, I try to contribute for the discussions on the formation process of the archaeological record and, more precisely, on the causes and consequences of the artifact variability in its formal, quantitative, space and relational dimensions. Above all, this work is an exemple of the posibilities that the ethnoarchaeological approach can offer for the reflection on the archaeological records, as well as, for the sudies of material culture of different populations.

Introdução

Nos anos sessenta, um grupo de arqueólogos, desenvolvendo um posicionamento crítico com relação à Arqueologia Histórico-Culturalista, definiu um novo rumo para a pesquisa arqueológica inaugurando a chamada Nova Arqueologia, inspirada nos pressupostos teóricos do Funcionalismo, do Neo-Evolucionismo e da Ecologia Cultural. Através de uma série de trabalhos, eles procuraram explicar e justificar sua insatisfação com uma Arqueologia que consideravam, meramente, descritiva. Ao mesmo tempo, propunham a construção de uma nova abordagem arqueológica que fortalecesse o diálogo e o compromisso com a Antropologia e se propusesse a explicar as semelhanças, diferenças e transformações do comportamento humano ao longo do tempo (Binford, 1962, 1965).

Assim, a Nova Arqueologia – também chamada de Arqueologia Processual – deslocou a ênfase nas análises descritivas dos artefatos, para a busca da compreensão dos sistemas culturais que os produziram, estes entendidos como constituídos de subsistemas (social, tecnológico e ideológico) interrelacionados. Os vestígios materiais deveriam ser interpretados, então, como o produto dos "vários tipos de atividades e contextos funcionais que constituem um sistema cultural" (Gibbon, 1989:72).

Devido à sua inspiração teórica, os processualistas concebiam a cultura de forma sistêmica e como um mecanismo de adaptação do homem ao ambiente natural e social. Assim, as mudanças culturais eram interpretadas, principalmente, "como respostas adaptativas (dadas internamente pelos sistemas culturais) à alterações ocorridas no meio ambiente ou nos sistemas culturais adjacentes e competidores" (Trigger, 1992:277). Aspectos como a migração e a difusão, foram colocadas em segundo plano enquanto fatores explicativos das transformações observadas, nos registros arqueológicos. A explanação da mudança deveria ser feita tomando-se como referência, todos os subsistemas culturais e contextos funcionais, dos registros estudados (Binford, 1962). Paralelamente, a Nova Arqueologia entendia "que por trás da infinita variedade de fatos culturais e situações históricas específicas, existe um número limitado de processos históricos gerais" (Trigger, 1992:276) e, assim, um dos seus principais objetivos passou a ser a busca de

princípios gerais sobre o comportamento humano.

Esta mudança de percepção dos vestígios arqueológicos, transformou o modo de se fazer Arqueologia. Assim, defendendo que o potencial dos registros arqueológicos era maior do que aquele que vinha sendo considerado até então, estes arqueólogos, entendiam como necessário o desenvolvimento de um conjunto de procedimentos teórico-metodológicos, que possibilitasse o entendimento das condições que tornavam possível a sua formação, transformação e configuração final. Um dos procedimentos adotados foi a intensificação da pesquisa em contextos etnográficos a fim de observar e documentar as relações entre o comportamento humano e a matriz material-espacial-ambiental em que ele toma lugar e, a partir disso, desenvolver teorizações sobre os processos de formação do registro arqueológico (Schiffer, 1978).

A esta estratégia de pesquisa deram o nome de Etnoarqueologia que, em seu sentido mais amplo, pode ser entendida como uma abordagem que visa proporcionar os meios para que se possa interpretar a estática do registro arqueológico, tendo como referencial a dinâmica do contexto etnográfico. Os etnoarqueólogos processualistas, fiéis aos seus pressupostos teóricos, utilizaram-se da mesma para estudar, principalmente, os padrões de subsistência e assentamento, produção e utilização da cultura material e a partir disso teorizar sobre os processos de formação do registro arqueológico.

Desde o final dos anos setenta, no entanto, a Arqueologia Processual começa a ser alvo de críticas, principalmente, no que se refere à sua concepção de cultura e às suas propostas de generalização sobre o comportamento humano. Trabalhos foram publicados no sentido de ressaltar não apenas a variabilidade do comportamento humano mas, também, o caráter simbólico da cultura material (Hodder, 1982a e 1982b). Destas críticas à Arqueologia Processual, surgiu uma nova abordagem que passou a ser denominada de Arqueologia Pós-Processual, inspirada por diferentes correntes teóricas como o Estruturalismo, o Neo-Marxismo e a Antropologia Interpretativa. Apesar desta diversidade teórica, porém, os diferentes estudos pós-processualistas apresentavam alguns pontos em comum: rejeitavam a abordagem que consideravam exclusivamente empiricista da Arqueologia Processual, concentravam sua ênfase no estudo dos aspectos simbólicos da experiência humana, e ressaltavam o papel ativo e transformador da cultura material nas sociedades humanas (Hodder, 1985, Yofee & Sherrat, 1993 e Preucel & Hodder, 1996).

Embora tenha se posicionado como a antítese da Arqueologia Processual, esta nova abordagem arqueológica, porém, acabou compartilhando alguns aspectos da prática processualista como, por exemplo, o trabalho etnoarqueológico. A diferença, no entanto, foi que ela redirecionou o foco dos estudos e estes passaram a contemplar esferas antes negligenciadas pela Etnoarqueologia Processual, ou seja, os sistemas simbólicos dos grupos pesquisados.

Deste debate que se seguiu entre a Arqueologia Processual e a Arqueologia Pós-Processual o resultado foi a crescente percepção da diversidade dos dados arqueológicos e da necessidade de se buscar explicar o passado com uma maior complexidade. Atualmente, torna-se cada vez mais evidente que os problemas arqueológicos são extremamente complexos e não podem ser explicados, exclusivamente, por um ou outro referencial teórico. Segundo Stark (1993:100):

> "(...) a interpretação arqueológica só pode avançar com o reconhecimento de uma multiplicidade de vozes interpretativas, todas apoiadas sobre uma ampla base de informação arqueológica e etnográfica, sistematicamente coletada"

Neste contexto, a Etnoarqueologia tem persistido como uma abordagem importante para esta complexificação das interpretações constituindo-se, cada vez mais, em uma fonte valiosa de informações sobre o comportamento humano no que se refere à ação sobre o mundo material.

Foi a partir desta constatação e neste cenário de discussão teórica que foi estruturado e desenvolvido este trabalho etnoarqueológico sobre a cestaria dos Kayapó-Xikrin do Cateté e a cerâmica dos Asuriní do Xingu, duas populações indígenas que, atualmente, ocupam territórios localizados no Estado do Pará, Brasil¹. Os Kayapó-Xikrin, são um sub-grupo dos Kayapó Setentrionais, falantes de uma língua pertencente à família lingüística Jê e os Asuriní do Xingu, são um grupo indígena Tupi, cuja língua pertence à família lingüística Tupi-Guarani.

A escolha em estudar estes dois conjuntos tecnológicos ocorreu devido a relevância que o tema da tecnologia possui no interior da disciplina arqueológica, no que se refere à discussão dos processos de formação dos registros arqueológicos. Ao mesmo tempo, pela constatação de que os sistemas tecnológicos vêm recebendo um tratamento cada vez mais apurado nas discussões antropológicas sobre cultura material. Além disso, como aponta Lepage (1989:1), no contexto em que estamos vivendo, ou seja, um mundo que "parece saturado de objetos fabricados de todas as espécies (...) a reflexão sobre os poderes e os limites da tecnologia se impõe de mais e mais atenção". É necessário que se desenvolvam mais reflexões sobre a dimensão social da tecnologia e, neste sentido, os sistemas tecnológicos de populações indígenas constituem-se num objeto de estudo privilegiado e que, ao mesmo tempo, serve como um contraponto importante para que se possa refletir sobre a nossa própria relação com a tecnologia, enquanto sociedades industrializadas.

Assim, através da observação e registro dos processos de produção, uso e descarte da

¹ Vide localização das Terras Indígenas dos Kayapó-Xikrin do Cateté e Asurini do Xingu, no mapa apresentado no final desta introdução.

cestaria Xikrin e da cerâmica Asuriní procurei analisar as relações destas populações com o meio natural, considerando tanto os aspectos materiais destas práticas, quanto os sistemas simbólicos que lhe são subjacentes. Este estudo objetiva, portanto, desenvolver uma reflexão sobre a relação entre tecnologia, sociedade e meio natural a fim de contribuir nas discussões sobre os processos culturais de formação dos registros arqueológicos e, ao mesmo tempo, inserir-se no esforço arqueológico e antropológico, de sistematizar e analisar dados relativos aos sistemas tecnológicos de diferentes populações, integrando-os como um elemento explicativo fundamental para o entendimento da relação do homem com o mundo material.

A decisão em estudar, especificamente, os Kayapó-Xikrin e os Asuriní do Xingu originou-se, por outro lado, do conhecimento e interesse pelas pesquisas realizadas por Lux B. Vidal,
sobre a organização social, vida ritual e pintura corporal dos Xikrin e de Regina P. Müller, sobre
a vida ritual e a cerâmica dos Asuriní. Em vários momentos de seus trabalhos, estas autoras
colocavam a descoberto informações sobre os aspectos relativos às técnicas e materiais empregados na produção da cultura material destes grupos e, ao mesmo tempo, evidenciavam a relação desta produção, com os aspectos da sua vida econômica, social e ritual.

Regina P. Müller (1987, 1990 e 1992) salientava, por exemplo, que entre os Asuriní, a reprodução e transmissão do saber cultural realizava-se, dentre outras coisas, a partir da confecção e decoração dos objetos da sua cultura material. E, Lux B. Vidal (1977, 1992), demonstrava que entre os Xikrin, a cultura material era utilizada na definição das identidades sociais e na transmissão de bens e prerrogativas entre os membros dos diferentes grupos de parentesco. Todas estas reflexões, portanto, evidenciavam o potencial que um estudo mais aprofundado dos sistemas tecnológicos destas populações poderia representar, no contexto arqueológico e antropológico das discussões sobre a relação entre tecnologia, sociedade e meio natural.

Somado a isto, estava o fato de que dada a perspectiva etnoarqueológica de minha pesquisa e o interesse muito preciso num determinado tema, o trabalho com populações já pesquisadas me possibilitaria lançar mão dos dados anteriormente coletados, ampliando e facilitando a compreensão das mesmas, durante a minha própria pesquisa. Neste sentido, não apenas os trabalhos de Lux B. Vidal e Regina P. Müller foram fundamentais para o meu entendimento destas populações, mas também, o de outros pesquisadores (p.ex. Frickel, 1968; Fuerst, 1970; Giannini, 1991 e Fisher, 1991, para os Xikrin e Lukesch, 1976 e Ribeiro, 1982, para os Asuriní).

No que se refere a escolha dos itens materiais a serem trabalhados, esta ocorreu pela própria relevância que os mesmos apresentavam nos contextos pesquisados. Entre os Xikrin, a opção pela cestaria aconteceu, principalmente, durante um trabalho de levantamento botânico que eu realizava, como integrante de uma equipe interdisciplinar que estava sob a coordenação

do Instituto Socioambiental. Este, vinha realizando um trabalho de levantamento sistemático do potencial florístico da área, com o objetivo de definir estratégias para uma exploração adequada e manejada destes recursos, conforme as necessidades dos Xikrin. Ao longo deste levantamento, pude constatar que as palmeiras e os itens materiais com elas fabricados assumiam uma importância fundamental no cotidiano daquela população. Eles espalhavam-se por toda a aldeia e, ao mesmo tempo, havia uma constância no trabalho artesanal deste tipo de material. Em relação à cerâmica Asuriní, por outro lado, o interesse pelo seu estudo já havia surgido antes da pesquisa de campo na medida em que os trabalhos anteriores, salientavam a sua importância, no cotidiano desta população, enquanto um item que era utilizado para expressar princípios fundamentais da visão de mundo da mesma. O trabalho de campo só veio a confirmar esta expectativa e eu reiterei o meu interesse no estudo destes objetos.

Cabe ressaltar que do ponto de vista etnoarqueológico, ambos conjuntos tecnológicos apresentavam-se como sendo de extremo interesse. Tanto a cestaria quanto a cerâmica são materiais encontrados nos registros arqueológicos e os estudos sobre conjuntos etnográficos relativos a estes materiais, auxiliam nas inferências arqueológicas a respeito daqueles encontrados no contexto arqueológico. Porém, mais do que isto, eles possibilitam discutir aspectos mais amplos sobre os processos de formação do registro arqueológico no que se refere, por exemplo, às questões relativas à variabilidade artefatual.

A pesquisa de campo, foi conduzida a partir da chamada *living archaeology* que pode ser definida como uma observação participante arqueologicamente orientada. Neste sentido, este trabalho não é uma etnografía tal como a conceberia um etnólogo, mas sim, uma etnografía conduzida por um modo de olhar a realidade, arqueologicamente orientado. Os resultados da mesma, bem como, minhas reflexões a respeito do tema pesquisado foram organizadas em quatro capítulos que constituem o corpo deste trabalho.

No primeiro capítulo, "O Estudo da Tecnologia", faço uma exposição a respeito das diferentes perspectivas que vêm sendo adotadas para abordar o tema da tecnologia. Procuro demonstrar que os estudos têm se dividido, principalmente, entre aqueles que entendem a tecnologia como uma estratégia a partir da qual o homem viabiliza sua existência frente ao meio social e natural e, por outro lado, pelos que a concebem como uma construção social que, além dos seus aspectos materiais possui, também, uma dimensão simbólica. Ao mesmo tempo, saliento a importância que os estudos etnoarqueológicos sobre sistemas tecnológicos apresentam para a compreensão dos processos de formação do registro arqueológico, bem como, para o entendimento dos significados da cultura material.

No segundo capítulo, "A Tecnologia Cerâmica Entre os Asuriní do Xingu", descrevo com detalhe as etapas do processo produtivo da cerâmica desta população, salientando os seus aspectos práticos e materiais, bem como, as representações e valorações estéticas que subjazem os diferentes momentos e ações da cadeia operatória. Além disso, descrevo o contexto espacial e social de produção, uso, reuso e armazenagem da mesma, bem como, a dinâmica do seu descarte. Finalizo este capítulo, salientando a importância da cerâmica enquanto um recurso a partir do qual os Asuriní constroem a si mesmos e se relacionam com o mundo natural e com o sobrenatural. Para isso, faço algumas considerações sobre a importância e os significados que a casa comunal (tavyva) e a cerâmica ritual (tauva rukaia) apresentam para os Asuriní, bem como, descrevo parte do ritual tauva que constitui-se em uma das etapas do ritual das flautas (ture), cujo tema é a iniciação dos jovens, a guerra e a celebração dos mortos. O último aspecto tratado refere-se às representações que os Asuriní possuem da cerâmica arqueológica encontrada em seu território que, juntamente com o restante da sua cultura material, contribui para a construção e manutenção de sua identidade e modo de vida.

No terceiro capítulo, "A Tecnologia da Cestaria entre os Kayapó-Xikrin", também faço uma descrição detalhada sobre as etapas do processo produtivo de alguns dos itens da cestaria desta população, mais especificamente, dos cestos do tipo bolsiforme e cargueiro. Destaco, especialmente, a seletividade das matérias-primas e das estratégias tecnológicas empregadas na elaboração de cada um dos diferentes tipos de cestos, bem como, as prerrogativas sociais do processo de ensino-aprendizagem desta tecnologia e do uso cotidiano destes itens materiais. Além disso, demonstro as diferenças entre os contextos espaciais de produção e uso dos diferentes tipos de cestos pesquisados, bem como, da freqüência do seu descarte. Finalizo o capítulo, procurando demonstrar que a produção da cestaria é uma atividade que está relacionada com as representações dos Xikrin sobre o meio natural e os seres que nele habitam e, ao mesmo tempo, que a aquisição deste conhecimento faz parte do processo de construção da pessoa Xikrin.

E, no quarto capítulo, "As Tecnologias e a Formação do Registro Arqueológico", retomo os dados apresentados nos capítulos anteriores e faço uma discussão sobre os processos de formação do registro arqueológico, principalmente, no que se refere às causas e consequências da variabilidade artefatual. Para tanto, lanço mão da bibliografía arqueológica sobre o tema e comparo os dados por mim obtidos com os de outros pesquisadores, procurando salientar as particularidades, bem como, os aspectos recorrentes observados nos diferentes contextos etnográficos, relativos à dinâmica comportamental de formação do registro material.

Na "Conclusão" do trabalho, procuro salientar os resultados alcançados com a minha pesquisa, no que se refere ao entendimento da tecnologia enquanto um sistema de diferentes

significados. E, ao mesmo tempo, destaco a relevância que os estudos etnoarqueológicos sobre tecnologia apresentam, para a construção do *corpus* interpretativo da Arqueologia.

Conforme salientou Harold Conklin (1978:16), em termos amplos, arqueólogos e etnólogos compartilham dos mesmos objetivos, ou seja, entender e explicar a sociedade humana e a cultura. No entanto, segundo ele, nas últimas décadas, os arqueólogos têm devotado um grande esforço metodológico no desenvolvimento dos estudos da cultura material. Costumam contemplar uma série de passos e elementos na sua observação que diferem das áreas de interesse dos etnógrafos, o que torna-se um acréscimo ao trabalho destes. Em contrapartida, ele salientou, o trabalho com populações etnográficas possibilita ao arqueólogo o acesso a aspectos que não podem ser observados ou interpretados, exclusivamente, a partir do contexto arqueológico.

Retomando minha pesquisa posso dizer que ela exemplifica isto na medida em que, por um lado, pude trazer para a minha reflexão arqueológica elementos que me seriam inacessíveis no registro arqueológico e que são fundamentais para o entendimento dos processos de formação dos registros arqueológicos. E, por outro, produzi uma série de dados sobre os processos de produção, uso, reuso, armazenagem e descarte de determinados itens da cultura material dos Kayapó-Xikrin e Asuriní do Xingu que contribuem, antropologicamente, para o entendimento de aspectos da organização tecnológica destas populações e dos significados de sua cultura material.

Finalmente, é importante reafirmar que este trabalho foi concebido, antes de mais nada, como um diálogo entre duas disciplinas que juntas podem contribuir para o entendimento do homem e sua relação com o mundo material.

NOTAS EXPLICATIVAS

1) Sobre os Anexos:

No Anexo 1, aparecem as descrições dos mitos Asuriní referidos no texto, bem como, a transcrição de alguns dos cantos do ritual *tauva*. Cabe salientar que não se trata do inventário completo da mitologia desta população, nem tampouco, de todos os cantos performados durante o ritual. O objetivo deste anexo é trazer uma informação adicional ao texto, bem como, preservar os dados coletados para futuros aprofundamentos de análise deste material.

No Anexo 2, estão descritos alguns mitos Kayapó cujo objetivo é ilustrar o texto. Não se trata de um inventário completo da mitologia dos mesmos na medida em que esta já foi amplamente divulgada, ao longo de várias publicações. Além disso, este anexo traz, também, a tabela referente ao inventário botânico por mim realizado junto aos Xikrin, cujo objetivo é mostrar a diversidade e a seletividade de matérias-primas empregadas na elaboração dos seus diferentes itens materiais e, ao mesmo tempo, preservar estes dados coletados para futuras reflexões.

2) Sobre a grafia das palavras:

Para a grafía das palavras Kayapó-Xikrin, dada a ausência de um estudo específico sobre a sua língua, estou empregando a convenção abaixo, que foi resultante da consulta dos trabalhos de Vidal (1977) e Jefferson (1989):

- ô como em cor
- o como em corre
- ö como e mudo em francês
- ü como u francês
- y pronuncia como a vogal u, mas com os lábios esticados
- à pronuncia como a vogal a, mas com os lábios esticados
- ~ sinal de nasalização

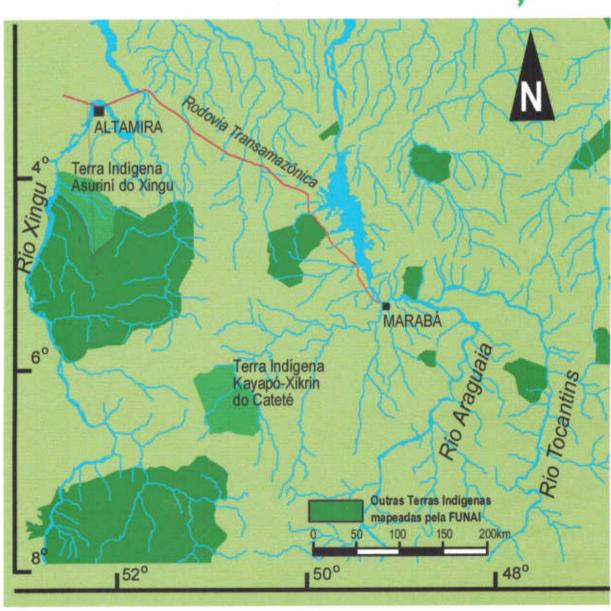
Para a grafia das palavras Asurini do Xingu, utilizei o trabalho de Monserrat et al (1998):

- a como a
- e como é, e
- g como ng, g
- i como i
- j como dj, y, nh
- k como qu, c antes de a

- m como m, mb
- n como n, nd
- p como p
- r como r em cara
- s como tx, x
- t como t
- u como u, ô
- v como v, b (como no espanhol)
- w w (como o w de quilowatt)
- y pronuncia um u com os lábios em posição de i
- ' oclusão glotal (uma parada súbita entre duas vogais)
- ~ sinal de nazalização

MAPA DE LOCALIZAÇÃO DAS TERRAS INDÍGENAS





Fonte: CIME, CEDI. IBASE. GhK. 1986

CAPÍTULO 1

O ESTUDO DA TECNOLOGIA

1.1. Antropologia, Arqueologia e os Estudos sobre Tecnologia:

Nos diferentes grupos humanos, a cultura material possui uma importância fundamental na transmissão e preservação de conhecimentos e na orientação das pessoas em seu ambiente natural e social. Ou seja, ela assume um papel ativo nas relações dos homens entre si, com o meio natural e com o sobrenatural, atuando como um "meio de construção e facilitação do ato de percepção e aquisição de conhecimento do mundo" (Shanks & Tilley, 1987:96). Ao mesmo tempo, a cultura material é um veículo a partir do qual os grupos sociais constroem sua alteridade e expressam mensagens sobre o seu modo de pensar e de viver tratando-se, portanto, "de exteriorização material de idéias e conceitos que podem ser decodificados, ou melhor, interpretados segundo o contexto cultural em que se inserem" (Ribeiro, 1987a:15).

Estudos têm procurado evidenciar esta infinidade de mensagens contidas na cultura material a partir da descrição e análise dos mais variados objetos e em suas diferentes dimensões, ou seja, física, ecológica, funcional (utilitária e simbólica) e histórica.

Conforme ressaltou Newton (1987), a descrição física dos objetos é condição essencial para o seu estudo, pois somente através dela é possível o desenvolvimento de terminologias e de princípios classificatórios que possam ser de compreensão e utilização generalizada entre os diferentes pesquisadores. Segundo Ribeiro (1985a), é com o refinamento de um vocabulário descritivo, que as informações de ordem material contidas nos mesmos podem ser apropriadamente indexadas e armazenadas (vide p.ex. Costa e Malhano, 1987; Chiara, 1987; Ribeiro, 1987b, 1987c e 1988; Seeger, 1987 e Travassos, 1987).

A partir desta descrição física, a dimensão ecológica dos objetos também é evidenciada e aspectos sobre a adaptabilidade dos grupos que os produziram podem ser revelados. Pode-se verificar a grande diversidade de respostas que estes grupos fornecem com relação ao meio natural e que se revelam nas suas expressões materiais (vide p.ex. Ribeiro, 1987d e 1990).

É o estudo da dimensão funcional dos objetos nos seus respectivos contextos, porém,

aquela que permite entendê-los em termos dos seus diferentes papéis na vida social. Em outras palavras, é a análise contextual dos seus usos e significados o que possibilita avaliar a importância dos mesmos não apenas enquanto índices de adaptabilidade mas, também, como meios de satisfação das necessidades práticas do cotidiano e como veículos de transmissão de conteúdos simbólicos e afirmação de identidade pessoal e étnica. Neste caso, os objetos devem ser contextualizados em relação à vida econômica e cotidiana das populações estudadas e aos princípios da sua organização social, vida ritual, cosmologia e estratégias de manutenção das identidades culturais (vide p.ex. van Velthem, 1994, 1995 e 1998; Müller, 1990; Seeger, 1980 e Dorta, 1987).

Por último, a análise dos objetos em termos da sua dimensão histórica, possibilita avaliar os mesmos enquanto testemunhos materiais de uma sequência de eventos, nos quais os povos que os produziram estiveram envolvidos e, por outro lado, como produtos de uma tradição cultural que foi revivificada através de gerações. Em suma, como uma marca de identificação cultural (vide p.ex. Hartmann, 1976 e Newton, 1974).

Paralelamente ao estudo dos objetos em si, nas últimas décadas, vários estudos têm sido produzidos no sentido de aprofundar o entendimento dos processos de produção da cultura material, ou seja, têm se dedicado ao estudo das tecnologias¹.

Alguns destes trabalhos têm procurado demonstrar a importância das tecnologias enquanto construções sociais interrelacionadas com o conjunto das práticas e representações sociais e que, por esta razão, devem ser objeto próprio de investigação. Seu objetivo é tentar ressaltar que as tecnologias – além dos seus aspectos materiais e pragmáticos – constituem-se em sistemas de significados vinculados às relações de gênero, idade ou étnicas (vide p.ex. Lemonnier, 1986, 1992), bem como, às esferas da mitologia, cosmologia e religião (vide p.ex. Saraswati, 1989 e Mahias, 1989a e 1989b).

Esta percepção de tecnologia está inspirada na tradição teórica desenvolvida por autores como Mauss, Leroi-Gourhan e Lévi-Strauss. O artigo seminal de Marcel Mauss sobre as técnicas corporais foi, segundo Lemonnier (1992:1), o inspirador desta que costuma ser chamada de "antropologia da tecnologia". Neste trabalho, Mauss refletiu sobre a arbitrariedade cultural de nossos comportamentos mais casuais, definindo o corpo como "o primeiro e mais natural objeto técnico e, ao mesmo tempo, meio técnico do homem" (Mauss, [1935] 1991:342). Depois dele, os trabalhos descritivos e comparativos de Leroi-Gourhan ([1943] 1984a; [1945] 1984b) e as

¹ Conforme apontam Ingold (1988) e Laughlin (1989), a definição de tecnologia não é consensual na bibliografia sobre o tema. Em termos amplos, porém, ela pode ser entendida como o conjunto de artefatos, comportamentos e conhecimentos empregados pelo homem na transformação e utilização do mundo material.

reflexões de Lévi-Strauss ([1973]1991) sobre o caráter sistêmico e contextual das técnicas, constituem a base destes estudos que procuram analisar as tecnologias como signos.

Segundo Lemonnier (1992:5-9), para que se possa entender a tecnologia em sua dimensão sistêmica e como a interpenetração de diferentes significados contextuais é necessário estudá-la a partir da noção de sistema tecnológico. Para este autor, um sistema tecnológico deve ser discutido em três níveis distintos: 1) das técnicas em si²; 2) das diversas técnicas ou conjuntos técnicos³ desenvolvidos por uma sociedade, que podem se influenciar mutuamente e que constituem o sistema tecnológico propriamente dito; 3) do sistema tecnológico em sua interrelação com outros fenômenos culturais.

Assim, o estudo de um sistema tecnológico deve começar pela descrição e análise das cadeias operatórias⁴ a partir das quais os objetos são produzidos. Estas, por sua vez, compõemse de um determinado número de etapas seqüencialmente ordenadas e constituídas por diferentes elementos e ações que implicam num determinado resultado.

Os elementos são, de um lado, os agentes e a energia que eles utilizam e, de outro, os utensílios e a matéria-prima que será transformada. Os agentes podem ser humanos ou animais e a energia pode ser de diferentes origens (humana, animal e natural). Os utensílios, compreendem tanto os manuais (passivos e ativos), como as máquinas. A matéria-prima, pode ser de natureza variada e pode ser tanto aquela que será diretamente transformada em produto, como aquela resultante de uma cadeia operatória anterior. As ações, ocorrem a partir da adição de um agente e de um utensílio através de determinado saber, para a transformação de uma matéria. Isso, por sua vez, implica num determinado número de resultados, na elaboração de produtos (Cf. Creswell, 1996:48-67).

Ao mesmo tempo, a ordenação destas etapas ocorre a partir de uma estruturação lógica e coerente da sequência produtiva. Ou seja, a série de operações levadas a cabo no tratamento de uma matéria-prima não são descontínuas e separadas, pelo contrário, formam um processo técnico que apresenta uma coerência interna. Esta característica estrutural das cadeias operatórias foi exemplificada por Creswell (1996:31-32) tomando como referência a fabricação de uma lasca levalloiasien e segundo ele:

"Toda uma série de gestos de preparo do núcleo de sílex eram efetuadas

² Pode-se entender técnica, como sendo uma ação humana efetiva, levada a cabo a partir da interrelação de elementos como matéria, gestos, energia, objetos e conhecimentos (Cf. Lemonnier, 1992:4-6).

³ Um conjunto técnico constitui-se da interrelação de técnicas que compartilham dos mesmos comportamentos e modos de ação sobre a matéria e que estão subordinadas aos mesmos principios mecânicos, físicos ou químicos gerais (Cf. Mahias, 1989:170-171).

⁴ Por cadeia operatória entende-se a "série de operações envolvidas em qualquer transformação da matéria (incluindo o nosso próprio corpo) pelos seres humanos" (Lemonnier, 1992:26).

antes do golpe final que destacava a lasca do bloco inicial. Entre estes gestos, um golpe deveria destacar uma pequena lâmina da parte do bloco de sílex que constituiria a futura lasca, isto a fim de obter uma lasca fina, mais făcil de manejar, mas cujo desbastamento era mais dificil de realizar quando a lasca tivesse tomado sua forma final. Era em efeito mais simples do ponto de vista da preensão percutar um bloco mais grosso de pedra do que uma pequena lasca".

Além disso, as diferentes cadeias operatórias desenvolvidas por uma sociedade estão imbricadas umas nas outras e, da mesma forma, tendem a uma coerência estrutural. Esta estruturação e este imbricamento das diferentes cadeias operatórias, por outro lado, é estabelecido de maneira particular em cada sociedade e isto permite compreender os processos técnicos, também, como processos sociais.

Conforme Mauss demonstrou em seu trabalho sobre as técnicas corporais, nossos comportamentos mais casuais (p.ex. andar, nadar, posicionar as mãos, correr, etc) são culturalmente
determinados. Ele atribuiu a estes comportamentos o conceito de "técnica corporal", entendida
como "a forma em que os homens, sociedade por sociedade, fazem uso do seu corpo de uma
forma tradicional" (Mauss [1935] 1991:337). O que ele procurou ressaltar, em última instância,
é que todos os comportamentos corporais, por mais naturais que possam parecer são o resultado
de processos sociais de aprendizagem e que variam de um grupo para outro. Assim, se todo o
comportamento é socialmente adquirido, aquele que envolve instrumentos ou outros objetos e
que se poderia chamar de comportamento técnico não deve ser uma exceção.

É por esta razão que a análise das cadeias operatórias é fundamental nestes estudos de tecnologia na medida em que estas são entendidas como o resultado de uma mediação entre matéria e conhecimento socialmente adquirido ou, em outras palavras, "entre o que é materialmente possível ou impossível e certos aspectos da organização social" (van der Lew, 1993:240).

Ao descrever estas cadeias operatórias o pesquisador deve registrar o maior número de informações possíveis sobre todos os elementos envolvidos ao longo do processo produtivo, bem como, o tempo de duração das etapas de trabalho, o local em que as atividades são desenvolvidas e as representações sociais a respeito do que está sendo realizado.

A descrição das cadeias operatórias, no entanto, não são um fim em si mesmo. Isso deve ser feito para que se possa compreender porque elas se apresentam de uma determinada maneira e não de outra e, ao mesmo tempo, porque determinadas escolhas tecnológicas foram feitas e como elas estão relacionadas aos demais aspectos do sistema cultural. Ao refletir sobre as tecnologias de fabricação da cerâmica na Índia, Mahias (1993) demonstrou, por exemplo, que

⁵ Vide esquema de execução de uma lasca levalloiasien em Leroi-Gourhan ([1983]1987:84).

as variações técnicas observadas nas cadeias operatórias desenvolvidas pelos diferentes grupos sociais estavam estreitamente relacionadas com o princípio básico de hierarquização social daquela sociedade contribuindo para que os grupos definissem sua alteridade uns em relação aos outros.

Segundo Lemonnier (1993), os processos de seleção dos procedimentos técnicos a serem adotados na transformação e ação sobre o mundo material — e que constituem as escolhas tecnológicas — resultam de um aprendizado, no interior de cada sociedade, de como as coisas devem ser feitas e usadas. O que a "Antropologia da tecnologia" procura compreender, portanto, é em que medida estas escolhas são motivadas por aspectos que estão além das necessidades e coerções materiais. Em outras palavras, ela busca identificar aquelas características dos sistemas tecnológicos que Leroi-Gourhan ([1943] 1984a:25) chamou de "graduações do fato".

A partir de seus trabalhos descritivos e comparativos sobre as técnicas, este autor elaborou as noções de tendência e fato que permitiram entender a tecnologia em sua dupla dimensão, ou seja, enquanto um fenômeno que possui, por um lado, características que se generalizam entre os diferentes grupos culturais e, por outro, que apresenta aspectos que são peculiares a um determinado meio. A tendência faz com que independentemente "de qualquer conexão direta, apareçam processos e instrumentos que façam uso das mesmas forças e exibam as mesmas propriedades mecânicas, químicas e outras, em resposta a problemas tecnológicos colocados em termos idênticos" (Lemonnier, 1992:83). O fato, ao contrário da tendência, é imprevisível e particular fazendo com que a diversidade se estabeleça com relação a estes processos e instrumentos.

"Tanto é o encontro da tendência com as mil coincidências do meio - isto é invenção - como é a adoção pura e simples de um outro povo. É único, inextensível, é um compromisso instável que se estabelece entre as tendências e o meio" (Leroi-Gourhan, [1943]1984a:24)6.

Pode-se dizer que, ao fim e ao cabo, o que a "Antropologia da tecnologia" visa alcançar é a compreensão da arbitrariedade das escolhas tecnológicas e consequentemente dos seus significados em cada contexto cultural, vislumbrando a tecnologia como um fenômeno que se constitui a partir de uma complexa teia de associações entre o mundo material, o social e o universo simbólico dos diferentes grupos humanos. Conforme salientou Lévi-Strauss ([1973]1991:16):

Ou seja, uma tendência explica a configuração e a função de um propulsor que se origina da combinação de algumas leis físicas e da necessidade de lançar o arpão, mas é o fato e a graduação do fato que permitem diferenciar um propulsor europeu, de um australiano e de um americano e, dentre estes, daqueles que são da Austrália ocidental, meridional, setentrional e assim sucessivamente até se chegar a dados cada vez mais específicos, de propulsores pertencentes a diferentes grupos étnicos nas mais diferentes regiões (Leroi-Gourhan, [1943]1984a:25-29).

"(...) até as técnicas mais simples de uma sociedade primitiva qualquer adquirem caráter de sistema, analisável nos termos de um sistema mais geral. O modo como certos elementos de tal sistema têm sido conservados, outros excluídos, permite conceber o sistema local como um conjunto de escolhas significativas, compatíveis ou incompatíveis com outras escolhas, e que cada sociedade, ou cada periodo do seu desenvolvimento, se viu conduzida a realizar".

Neste sentido, estes estudos contrapõem-se à visão de tecnologia como um mero instrumento que possibilita ao homem produzir e usar objetos e que por esta razão não merece uma reflexão mais apurada (Cf. Pfaffenberger, 1988:238). Ao mesmo tempo, vêm de encontro à visão determinista da mesma a partir da qual ela é tratada como um agente autônomo que gera impactos sobre a sociedade, sendo capaz de transformar e até mesmo determinar os padrões da vida social (Cf. Akrich, 1989:31).

Em ambas visões, os aspectos sócio-culturais das tecnologias são atenuados ou ignorados. Na primeira, são desconsiderados os inúmeros arranjos sociais que podem ser levados a cabo nos processos de produção e uso dos objetos. E na segunda, a tecnologia é vista, ela mesma, como separada da sociedade, atuando sobre ela como uma variável independente. Segundo Pfaffenberger (1988:242) o que subjaz estas duas visões de tecnologia é o entendimento desta "como uma entidade desencorporada, esvaziada de relações sociais e composta quase inteiramente de instrumentos e produtos". A partir disso, pode-se concluir que os estudos de "Antropologia da tecnologia" têm procurado se contrapor aos estudos meramente descritivos das técnicas, bem como, àqueles que atribuem uma causalidade tecno-econômica determinista aos processos sócio-culturais.

A crítica também se extende aos trabalhos produzidos pela Antropologia Econômica e pela Ecologia Cultural, tendo em vista que, nestes estudos, a tecnologia aparece predominantemente como um mecanismo a partir do qual os homens viabilizam sua existência frente ao meio natural e social (Lemonnier, 1986, 1992; Pfaffenberger, 1992).

Nos trabalhos desenvolvidos pela Antropologia Econômica, por exemplo, a tecnologia, inserida no domínio das forças produtivas, é entendida como um meio do qual as sociedades se utilizam para extrair do ambiente natural os recursos necessários à sua sobrevivência. Ela é analisada em sua conexão com a organização social do processo de trabalho, ou ainda, a partir dos seus efeitos no domínio das relações sociais. Além disso, é compreendida em termos das suas conseqüências no que se refere à eficácia produtiva dos sistemas econômicos considerando-se, inclusive, os resultados sociais e econômicos da introdução de inovações tecnológicas.

Segundo Lemonnier (1992), embora nestes trabalhos sejam contempladas as relações entre as sociedades e o seu meio material, estes não dedicam às técnicas um estudo detalhado e pormenorizado. Assim, segundo ele, no trabalho comparativo de Meillassoux ([1967] 1978), por exemplo, sobre a base material das sociedades caçadoras-coletoras e agrícolas, em que este autor procura entender o conjunto dos processos sociais a partir da análise das forças de produção, nenhum esforço é desprendido para as características físicas básicas das mesmas, ou seja, para a descrição e análise das cadeias operatórias. No que se refere aos trabalhos de Godelier ([1971]1981, 1973), a crítica de Lemonnier não se dirige propriamente à ausência de consideração sobre as cadeias operatórias, mas ao fato daquele autor privilegiar em sua análise "apenas aqueles aspectos do seu objeto que não envolvem os aspectos físicos da ação sobre o material: divisão sexual do trabalho, cooperação, tempo de trabalho, produtividade" (Lemonnier, 1986:152).

Nos estudos de Ecologia Cultural, por sua vez, a tecnologia aparece como uma ferramenta que possibilita a interrelação do homem com o meio ambiente. Assim, o que se busca explicar é como as tecnologias e os comportamentos a eles associados possibilitam às sociedades
humanas se ajustarem à ambientes específicos e desenvolverem seus modos de subsistência. Ao
mesmo tempo, verificar em que medida estes comportamentos afetam outros aspectos da vida
cultural. Segundo Moran (1994:68):

"(...) a abordagem ecológico-cultural postula uma relação entre recursos ambientais, tecnologia de subsistência e o comportamento necessário para aplicar a tecnologia nos recursos do ambiente".

Na Antropologia Ecológica – abordagem subsequente da Ecologia Cultural – a tecnologia também aparece como um mecanismo a partir do qual o homem interage e explora o meio-ambiente. Mais precisamente, como um conjunto de estratégias que auxiliam na adaptabilidade das populações humanas aos diferentes ecossistemas. Neste sentido, a investigação se volta para o entendimento da interrelação desta e aspectos como a disponibilidade ou escassez de recursos e organização e eficiência das populações na ação e exploração do meio natural (vide p.ex. Moran, 1990; 1991)

Segundo Lemonnier (1992), nestes estudos, as técnicas aparecem sempre como um dado a partir do qual se pode avaliar a produtividade econômica e os seus efeitos sobre as relações sociais. Não se estuda as tecnologias propriamente, mas as suas causas - que normalmente são de ordem ambiental e econômica - e os seus efeitos sobre a organização social e demais aspectos do sistema cultural.

"Eles estudam sua eficácia na exploração dos ecossistemas, as relações sociais que se estabelecem durante seu uso, mas eles ignoram as escolhas socialmente pertinentes resultantes na busca de um dado material, o uso de um instrumento particular, a aplicação de uma seqüência de ações ou a

O que este autor está tentando dizer, na realidade, é que o estudo da tecnologia em termos da sua inserção no sistema cultural, pode trazer à tona uma série de significados muito mais abrangentes do que o que vem sendo alcançado, através destes estudos que restringem a tecnologia ao domínio da esfera econômica ou da adaptabilidade. Enfim, que a tecnologia tem muito mais a dizer sobre aqueles que a desenvolvem e utilizam.

Na Arqueologia, devido à influência do pensamento Neo-Evolucionista e da Ecologia Cultural, a maioria dos estudos têm privilegiado uma visão de tecnologia enquanto uma estratégia a partir da qual as populações viabilizam sua existência frente as possibilidades e coerções do meio natural e às demandas de sua organização sócio-econômica.

Os estudos desenvolvidos a partir desta visão têm procurado compreender a relação entre as variáveis ambientais, econômicas e sociais que influenciam na organização tecnológica das populações, ou seja, na seleção e integração das estratégias adotadas pelas mesmas no que se refere ao fazer, usar, transportar e descartar instrumentos e obter as matérias-primas necessárias para a sua produção e manutenção. Estas estratégias são entendidas como sendo um conjunto de soluções - que variam no tempo e no espaço - empregadas para resolver os problemas resultantes da interrelação do homem com o seu ambiente físico e social (Nelson, 1991; Hayden, 1998).

No que se refere ao ambiente físico, estes problemas podem estar ligados à disponibilidade ou escassez de recursos (Ricklis e Cox, 1993), à sua distribuição espacial e sazonal (Binford, 1980; Wiessner, 1982, 1983) e às características dos materiais (Andrefsky, 1994).

As tecnologias empregadas em resposta a estes problemas seriam as chamadas "tecnologias práticas" definidas como sendo o "meio para resolver problemas práticos de sobrevivência e conforto básico", cujo princípio subjacente "é performar satisfatoriamente tarefas de um modo eficiente e efetivo" (Hayden, 1998:2).

As tecnologias práticas implicariam numa equilibrada relação entre custo, energia e eficiência para a produção de itens materiais a serem empregados nas atividades do cotidiano. E, neste caso, a seleção dos materiais e dos processos de manufatura seriam levados a cabo a partir de respostas lógicas às coerções impostas pelas características de performance do objeto a ser produzido; ou seja, às atividades às quais o objeto se destinaria.

Em relação ao ambiente social os problemas podem estar ligados à execução e divisão do trabalho, à distribuição social dos bens e recursos e à transmissão de mensagens de ordem social, política e ideológica (Schiffer, 1992). As tecnologias empregadas em resposta a esses tipos de problemas seriam as tecnologias de prestígio cujo objetivo é produzir itens materiais

cuja função é expressar mensagens relativas ao status social, político e econômico dos indivíduos pertencentes a uma dada sociedade, bem como, ao sistema de crenças dos diferentes grupos sociais. Assim, os objetos criados a partir dessas tecnologias seriam empregados para criar e manter relações diferenciadas e/ou hierarquizadas em termos sociais, econômicos e políticos e reafirmar significados simbólicos ligados à vida religiosa e ritualística das diferentes sociedades. Esta estratégia tecnológica implica em trabalho excedente tanto no que se refere à aquisição do material quanto ao processo de manufatura e isto resultaria numa maior valorização dos itens produzidos, em comparação aos demais produzidos a partir de tecnologias práticas. As próprias matérias-primas empregadas na execução dos mesmos seriam preferencialmente as exóticas e difíceis de adquirir e cujo custo e tempo de produção seria muito elevado. Cabe ressaltar, porém, que estas tecnologias, embora tenham uma dimensão simbólica (social e ideológica) devem ser entendidas como um meio de garantir, por parte de alguns indivíduos, o controle sobre o excedente produtivo e sobre a força de trabalho. Entendendo, ao mesmo tempo, que este excedente produtivo é o resultado das possibilidades do meio ambiente e do desenvolvimento de tecnologias práticas que viabilizam uma exploração mais efetiva do mesmo (Hayden, 1998).

As análises destas estratégias tecnológicas são levadas a cabo a partir do estudo dos modelos de fluxo, das cadeias comportamentais (Schiffer, 1972, 1976) ou da teoria do design (Hayden, 1998) que, em última instância, assemelham-se à noção de cadeia operatória já discutida anteriormente. Nas análises, são levadas em consideração todas as etapas do processo produtivo dos diferentes itens materiais. Além disso, a interpretação das escolhas tecnológicas realizadas ao longo do mesmo é formulada tomando como premissa básica a relação destas com as características de performance do objeto, ou seja, com as atividades a que se destina o mesmo, bem como, com os aspectos relacionados com a sua caracterização formal, armazenagem, transporte e descarte (Schiffer & Skibo, 1997).

Embora essa seja a visão predominante na pesquisa arqueológica sobre tecnologia, outros trabalhos têm sido produzidos no sentido de entender a tecnologia não apenas como uma estratégia que é empregada para resolver problemas de diferentes ordens mas, também, como um sistema simbólico cujos significados são próprios de cada contexto cultural. Estes trabalhos podem ser vistos como resultantes da crítica pós-processualista na Arqueologia e os mesmos têm buscado sua inspiração teórica e metodológica na mesma tradição dos estudos desenvolvidos pela "Antropologia da tecnologia" e contemplam a análise de diferentes tipos de tecnologias.

Alguns estudos sobre tecnologia lítica, por exemplo, têm procurado evidenciar que a pro-

dução destes itens materiais pode ser entendida além das suas dimensões materiais vendo este tipo de tecnologia inserida nas tramas da organização social. Neste sentido, valorizam as análises minuciosas das seqüências produtivas dos conjuntos líticos, em termos contextuais e tomando como objeto de estudo sistemas de sítios a partir dos quais procuram definir padrões redundantes na produção dos artefatos e a partir disso teorizar sobre a ligação entre redes sociais de produção e padronização da tecnologia de produção; ou ainda, sobre a relação entre técnica e especialização social da produção (vide p.ex. Dobres, 1995; Dobres e Hoffman, 1994 e Sinclair, 1995).

Outros trabalhos têm sido desenvolvidos a partir da associação da pesquisa arqueológica e etnográfica, como é o caso do trabalho de Reid e MacLean (1995) que trata da tecnologia de produção de artefatos em ferro, em Karagwe, na África. Segundo estes autores, a posse do conhecimento desta tecnologia é fonte de poder nestas sociedades africanas e implica numa série de procedimentos rituais e prescrições de ordem sexual para a sua execução. Arqueologicamente estes simbolismos podem ser identificados a partir da presença de determinados objetos rituais nos fornos de fundição e num padrão de localização dos fornos que é resultante da prerrogativa cultural de afastar esta atividade do assentamento base e dos olhares das mulheres, para quem o trabalho de metalurgia é proibido socialmente.

Além deste, pode-se citar o trabalho de Lahiri (1995) onde é analisada a produção de artefatos em cobre na Índia, desde 3000 A.P. Nele o autor procura evidenciar que a utilização milenar deste produto na confecção de diferentes objetos rituais resulta do conjunto de crenças que os diferentes povos possuíam a respeito da metalurgia e do próprio cobre, que era visto como o metal mais nobre e puro da natureza. Assim, a sua utilização em estado puro na elaboração dos objetos rituais foi interpretada por ele como resultante de uma escolha cultural embasada no conjunto das representações sociais destes povos e não como o resultado de uma possível escassez de um produto para servir de liga na fundição, como havia sido interpretado em trabalhos desenvolvidos anteriormente.

Neste contexto de posições teóricas diferenciadas a respeito do problema da tecnologia cabe, a meu ver, manter uma postura que à semelhança do que foi proposto por Descola ([1986]1996:3) "evite criar uma separação entre os modos como o ambiente é usado e as formas de representações que são dadas a estes". E, neste sentido, que procure vislumbrar a tecnologia como um fenômeno em que a dimensão material e os aspectos conceituais e simbólicos encontram-se totalmente entrelaçados. Em suma, como um fenômeno que apresenta ao mesmo tempo, uma dimensão adaptativa e expressiva, ou seja, que é constituído de diferentes dimensões de significados.

O estudo das seqüências produtivas é, por esta razão, condição fundamental para a compreensão do fenômeno tecnológico. Somente a partir deste é que se pode apreender a natureza das relações que se estabelecem entre a matéria e os objetos utilizados na sua transformação; entre os utensílios na medida em que há uma hierarquia e valoração no seu emprego; entre os homens e os utensílios, principalmente no que se refere ao saber-fazer; entre os indivíduos que participam do processo de produção; entre os indivíduos e a matéria; entre as diferentes matérias (adaptado de Muchnik, 1987:78-82). Não podemos esquecer, também, que as seqüências produtivas estão relacionadas com a caracterização formal e com as características de performance dos objetos. Portanto, estudar o uso a que se destinam os artefatos e os seus padrões de distribuição, armazenagem e descarte também são aspectos fundamentais para o entendimento de uma tecnologia (Schiffer & Skibo, 1997).

Foi a partir desta visão de tecnologia e acrescentando a perspectiva etnoarqueológica ao estudo das sequências produtivas e das características de performance dos objetos que o presente trabalho foi desenvolvido. Na sequência deste capítulo pretendo explicar o modo como eu entendo Etnoarqueologia e em que medida o estudo de sistemas tecnológicos pode contribuir para um melhor entendimento dos processos de formação dos registros arqueológicos.

1.2. A Etnoarqueologia e o Estudo dos Sistemas Tecnológicos

Em termos amplos, a Etnoarqueologia pode ser entendida como uma abordagem que, a partir do estudo de sociedades contemporâneas, proporciona os meios para formular e testar hipóteses, modelos e teorizações que possibilitam responder questões de interesse arqueológico (Kent, 1987; Thompson, 1991; Stark, 1993).

O surgimento da Etnoarqueologia pode ser entendido como o resultado do uso que a Arqueologia sempre fez do dado etnográfico para embasar suas interpretações sobre os vestígios do passado. Ao mesmo tempo, seu desenvolvimento ocorreu a partir da crítica a respeito do modo como estas interpretações deveriam ser conduzidas, do refinamento dos procedimentos de obtenção dos dados etnográficos, pelos próprios arqueólogos, e da ampliação do universo a ser pesquisado junto às populações existentes.

Embora a Arqueologia nem mesmo existisse enquanto disciplina, desde o final do século XV, com a descoberta do Novo Mundo e de uma variedade de novas populações, o uso do dado etnográfico já apresentava uma importância fundamental para as interpretações dos vestígios arqueológicos (Charlton, 1981). Num primeiro momento, a observação dos costumes destes povos descobertos e os dados relativos aos instrumentos líticos que estes possuíam levou os estudiosos europeus a investigarem com mais atenção os instrumentos semelhantes achados na

Europa e passar a atribuir-lhes uma possível origem humana, questionando a idéia vigente de que os mesmos seriam resultantes de fenômenos naturais e sobrenaturais. Este uso do dado etnográfico a partir de uma analogia geral e direta não se restringiu, porém, à comparação entre estes tipos de artefatos. Além de compartilhar instrumentos, os pesquisadores acreditavam que as populações antigas da Europa também deveriam ter tido as mesmas necessidades destes povos descobertos e, por conseguinte, um modo de vida semelhante (Trigger, [1989]1992:58-61).

Este tipo de comparação torna-se mais evidente e sistemática a partir dos séculos XVIII e XIX, com a expansão neo-colonialista da época e o desenvolvimento do pensamento evolucionista, a partir do qual as novas populações descobertas eram vistas como vivendo em estágios culturais remanescentes do passado tendo sofrido poucas transformações ao longo do tempo (Trigger, [1989]1992:141-143).

No final do século XIX e início do século XX, no entanto, este pensamento evolucionista passa a ser alvo de críticas a partir do desenvolvimento do difusionismo, do relativismo cultural e do particularismo histórico. A possibilidade das analogias etnográficas generalizadas começam a ser questionadas e somente as comparações entre populações historicamente relacionadas é que são consideradas possíveis de serem realizadas. Assim, a crescente postura antievolucionista e o pressuposto particularista de que cada cultura deveria ser entendida em seus próprios termos, pois resultante de uma sequência única de desenvolvimento histórico, faz redirecionar a pesquisa arqueológica e diminuir o interesse pelo dado etnográfico e pelo uso das analogias como recurso interpretativo (Trigger, [1989]1992:147-196).

A partir de então, a ênfase dos estudos arqueológicos passa a ser a classificação tipológica e estilística de conjuntos de artefatos associados em termos de distribuição geográfica e cronológica, numa tentativa de relacioná-los a diferentes grupos étnicos. Os achados arqueológicos não eram mais analisados em termos de estágios evolutivos, mas em termos de variações regionais de caráter histórico e étnico. Além disso, as continuidades nos conjuntos arqueológicos passaram a ser explicadas como o resultado do contato e da interação entre indivíduos e entre diferentes grupos e as mudanças como o produto da distância entre os mesmos ou, o resultado de processos de difusão e migração (Jones, 1997:15-29).

Este cenário só irá modificar-se a partir do desenvolvimento, nas primeiras décadas do século XX, do estrutural-funcionalismo britânico. A partir deste momento, o enfoque histórico-cultural passou a ser considerado ineficiente para explicar como funcionavam e se transforma-vam as sociedades pré-históricas. Os arqueólogos passaram a ter uma preocupação em entender

os vestígios arqueológicos como partes integrantes de um sistema cultural e, neste sentido, a sua tipologia e filiação cultural deixaram de ser os principais objetivos da pesquisa. Os arqueólogos ocuparam-se em tentar entender o processo de produção dos mesmos e a sua utilização, bem como, a relação das populações arqueológicas com o ambiente circundante. Isto representou a perda do interesse pela etnicidade e a sua substituição por uma preocupação renovada pelo entendimento do modo como viviam as populações do passado e, conseqüentemente, uma retomada pela busca de paralelos etnográficos (Trigger, 1992:230-270).

Esta retomada dos paralelos etnográficos, porém, desenvolve-se a partir de uma crítica ao modo como os evolucionistas lançavam mão do dado etnográfico em suas interpretações sobre o passado pré-histórico e de uma renovada percepção do modo como se deveria conduzir o raciocínio analógico.

Em um artigo publicado no início dos anos sessenta, Ascher (1961) faz uma síntese a respeito das discussões que haviam sido levadas à cabo nas décadas anteriores a respeito do uso da analogia etnográfica na interpretação arqueológica. Segundo ele, a crítica feita aos evolucionistas fez com que esta fosse dividida em duas categorias: analogia histórica-direta e analogia geral ou nova analogia. A primeira, seria empregada em situações em que haveria uma comprovada continuidade histórica entre as populações arqueológicas e etnográficas a serem comparadas; e, a segunda, nas situações em que esta continuidade não pudesse ser demonstrada ou fosse inexistente. Este último procedimento analógico, no entanto, só poderia ser utilizado para comparar "culturas que manipulem ambientes similares de modos similares" (Ascher, [1961]1971:265).

Ao mesmo tempo, o autor também demonstrou que apesar destas discussões e da definição destes dois tipos de procedimentos analógicos não havia consenso entre os pesquisadores quanto à sua aplicação para a interpretação arqueológica e ele irá identificar três posições distintas com relação ao problema.

A primeira, defendia que as analogias etnográficas eram indispensáveis, mas deveriam se restringir aos aspectos de subsistência e tecnologia, pois acreditava-se serem os domínios em que a ação do homem era levada a cabo de maneira mais similar, independentemente do grupo cultural. A segunda, defendia que a imensa variabilidade do comportamento humano inviabilizava qualquer tipo de interpretação através do uso da analogia etnográfica. E, a terceira, entendia que as interpretações do registro através do uso da analogia seriam sempre subjetivas e dependentes de cada autor (Ascher, [1961] 1971:267-268).

No sentido de tentar contribuir para a resolução desta falta de consenso e defendendo que

a analogia é o principal recurso para a interpretação arqueológica, ele propõe algumas estratégias para que se "coloque a analogia sobre uma firme fundação" (Ascher, [1961] 1971:268). A primeira, seria a de selecionar no infinito conjunto de possibilidades analógicas aquela que oferecesse a melhor solução para o problema pesquisado. A segunda, seria realizar um inventário sistemático da literatura etnológica, principalmente, no que se refere aos processos de produção dos itens materiais. E, a terceira, seria coletar estas informações nos próprios contextos etnográficos. Para ele, porém, esta coleta de dados deveria se concentrar naqueles processos de transformação contínua a que são submetidos os materiais utilizados por uma comunidade no seu cotidiano. Ou seja, os processos de produção, uso, reuso, descarte e decomposição dos elementos.

Assim, no decorrer dos anos sessenta vários trabalhos foram produzidos com vistas a coletar dados etnográficos que pudessem contribuir para a interpretação arqueológica. A principal ênfase dos mesmos residia no estudo dos padrões de subsistência e assentamento, produção e utilização da cultura material e formação do registro arqueológico (vide p.ex. Naroll, 1962; White, 1967; Heider, 1967; Lee, 1968; Gould, 1968). O termo Etnoarqueologia que já era conhecido desde o final do século XIX começa a ser empregado sistematicamente para definir este tipo de procedimento de pesquisa.

Paralelamente ao desenvolvimento destes trabalhos inicia-se o que Wylie (1985) chamou de "a nova reação contra a analogia". Ou seja, uma crítica à noção de analogia etnográfica conduzida, principalmente, pela Nova Arqueologia que restringia o seu uso ao universo da formulação de hipóteses e desconsiderava a sua aplicabilidade nas conclusões interpretativas do registro arqueológico.

Para Binford (1967;1968), os dados etnográficos deveriam ser utilizados não para estabelecer analogias, mas para formular proposições a respeito do passado. Segundo ele, o uso da
analogia etnográfica na interpretação do registro arqueológico implicava em entender que o
contexto comportamental do passado era o mesmo do contexto etnograficamente observado e
isto constituiria em uma visão simplificada, distorcida e etnocêntrica do registro arqueológico.
A analogia entre o presente e o passado só poderia ser realizada em termos inferenciais, quando
houvesse uma continuidade histórica comprovada entre as populações comparadas. Para ele, o
"entendimento do passado não é simplesmente uma questão de interpretar o registro arqueológico através da analogia com sociedades vivas" é necessário que o arqueólogo desenvolva métodos que o permitam "relacionar os fenômenos arqueologicamente observados às variáveis

⁷ Segundo Stiles (1971:90), este artigo de Ascher teria sido preparatório para o que viria a ser conhecido posteriormente como 'Etnoarqueologia'.

que, embora observáveis em diferentes formas entre as populações vivas, possuem valor explanatório" (Binford, 1968:269).

Apesar da crítica de Binford, a discussão em torno do problema da analogia etnográfica extende-se ao longo da década de setenta, ao mesmo tempo em que aumenta o interesse pela abordagem etnoarqueológica. Trabalhos importantes foram desenvolvidos durante aquele período, dentre os quais podemos citar o de Gould (1971, 1978a) que investigou aspectos da adaptabilidade dos aborígenes australianos no Deserto Ocidental e identificou diferentes variáveis que poderiam condicionar as estratégias de exploração dos recursos ambientais, a seletividade de matérias-primas para a confecção do instrumental lítico, o uso do espaço e o padrão de descarte dos materiais em comunidades caçadoras-coletoras; de Yellen (1977) que investigou o padrão de residência dos Kung, na África, a fim de entender os processos de formação dos sitios de atividades específicas e das áreas de atividades, discutindo o aspecto da visibilidade dos contextos arqueológicos; e o de Binford (1978) que estudou as estratégias de caça e descarne dos Nunamiut, no Alaska, com o objetivo de contribuir para o entendimento das frequências dos resíduos faunísticos encontrados em diferentes contextos arqueológicos.

Além destes trabalhos, surgiram publicações como as de Donnan e Clewlow (1974), Gould (1978b) e Kramer (1979) que se constituem de coletâneas de artigos sobre diferentes estudos etnoarqueológicos a partir de temas variados, bem como, de reflexões sobre a conceituação e os procedimentos metodológicos da abordagem etnoarqueológica.

A análise dos mesmos permite vislumbrar que, em termos conceituais, a Etnoarqueologia era entendida como uma estratégia de pesquisa que se centrava no estudo do comportamento humano e da cultura material de populações contemporâneas, a fim de resgatar dados etnográficos que pudessem ser utilizados como referenciais na interpretação dos vestígios arqueológicos (Oswalt, 1974:3; Stanislawski, 1974:15; Gould, 1974:29; Schiffer, 1978:230; Kirch, 1978:103; Kramer, 1979:1). E, ao mesmo tempo, a relação da Etnoarqueologia com a idéia de analogia etnográfica era uma questão não consensual e polêmica entre os diferentes autores.

Segundo Gould (1974, 1977, 1978b, 1978c) não se poderia pretender que a pesquisa etnoarqueológica possibilitasse a formulação de analogias concretas e diretas na medida em que os dados etnográficos, nem sempre, têm correlatos arqueológicos ou, ainda, que a própria visibilidade arqueológica é, muitas vezes, precária. Em função disso, defendia a idéia de que as interpretações do registro arqueológico só poderiam ser feitas se embasadas em um conjunto de modelos interpretativos. A idéia de modelo trazia subjacente a percepção de que se estaria utilizando um conjunto de hipóteses a serem testadas com relação aos dados arqueológicos, a

partir de uma abordagem contrastiva que levaria em consideração tanto os comportamentos particulares quanto as regularidades ou recorrências comportamentais. Dois tipos de modelos deveriam ser formulados a partir da pesquisa etnoaqueológica: modelos contínuos, nos casos de continuidade histórica entre as populações comparadas; e, modelos descontínuos, nos casos em que esta continuidade fosse inexistente ou não comprovada. Neste segundo caso, deveriam ser considerados, preferencialmente, grupos que ocupassem um mesmo tipo de ambiente e apresentassem tecnologias semelhantes.

Em um trabalho posterior junto aos aborígenes australianos Gould (1980) radicalizou ainda mais suas posições contra o que ele chamava de "argumento pela analogia", passando a defender o chamado "argumento pela anomalia", no sentido de que observar as diferenças entre os contextos etnográficos e arqueológicos é tão importante quanto assumir as similaridades. Além disso, ele entendia que mesmo o uso da abordagem contrastiva era, em última instância, uma forma de analogia que deveria ser superada em favor da busca e compreensão de princípios gerais do comportamento humano que ele definia como "expressões transitórias de realidades comportamentais" (Gould, 1980:112); e são os aspectos relacionados à adaptabilidade do homem ao seu meio ambiente aqueles mais facilmente explicáveis em termos de princípios gerais de comportamento.

Além dele, Wobst (1978) também defendeu um posicionamento crítico em relação ao uso analógico do dado etnográfico - especificamente nas interpretações sobre as populações caçadoras-coletoras - ressaltando a "tirania" que este exerce na construção das interpretações arqueológicas na medida em que pode limitar a compreensão da variabilidade dos comportamentos do passado. Em seu artigo, ele ressaltou a necessidade de se questionar historicamente o presente etnográfico, ou seja, que não se poderia desconhecer o fato de que as culturas etnográficas são resultantes de transformações sofridas tanto no passado

* Como se pode constatar a formulação de modelos continuos e descontínuos assemelhava-se ao que já vinha sendo proposto desde o inicio dos anos sessenta a partir do artigo de Ascher (1961) com relação ao uso da analogia histórica-direta e da nova analogia. A diferença residia apenas na proposta de utilização da abordagem contrastiva a fim de identificar as semelhanças e diferenças entre os contextos arqueológicos e etnográficos.

⁹ Ele estuda a relação dos aborígenes com seu ambiente no que se refere às suas estratégias de subsistência e produção de instrumental lítico. A partir desta observação ele enumerou alguns princípios gerais de comportamento (p.ex. que um determinado local de habitação pode ser reocupado várias vezes em um ano na medida em que diferentes produtos são explorados numa mesma área; ou, ao contrário, que este mesmo local pode não ser reocupado durante anos se não houver precipitação próxima aos poços durante aquele período) e elabora modelos interpretativos a fim de compreender a configuração dos registros arqueológicos encontrados na região. A partir disto ele concluiu que apesar de algumas poucas mudanças, o padrão adaptativo das populações arqueológicas era muito semelhante ao padrão observado entre os aborígenes atuais.

arqueológico quanto no período pós-contato com o colonizador¹⁰. A Etnoarqueologia começa a ser entendida então como uma abordagem que poderia ser utilizada não apenas para correlacionar comportamentos etnográficos e arqueológicos, mas também, como um instrumento útil na constatação das possíveis variabilidades e mudanças culturais ocorridas ao longo do tempo.

Yellen (1977) já havia antecipado estas preocupações de Wobst em seu trabalho, ao afirmar que nem todos os modos de vida caçador-coletor pré-históricos teriam sua réplica nos modos de vida das sociedades caçadoras-coletoras atuais. Segundo ele, não se poderia esquecer que estas sociedades atuais estariam vivendo em áreas muito restritas e marginais, o que resultaria numa perda significativa da compreensão da variabilidade entre elas - situação distinta do passado arqueológico, quando elas ocupavam uma extensão territorial muito maior e com diferentes paisagens. Ele lembrava ainda que algumas das atividades das comunidades pré-históricas não poderiam mais ser observadas - como é o caso de grande parte da produção de arte rupestre - e, pelo fato de haver poucas populações caçadoras-coletoras existentes no presente, as análises interculturais se tornavam muito restritivas.

No entanto, apesar disso ele entendia que a formulação de uma interpretação dos padrões observados no registro arqueológico necessitaria de "alguma impressão ou idéia do que pode constituir uma explanação razoável" (Yellen, 1977:3). E, neste caso, o recurso à analogia seria a "mais expediente e talvez inevitável abordagem" (idem), dado o estado em que se encontrava o conhecimento, naquele momento, a respeito deste tipo de sociedade e do seu modo de vida. Ele, porém, propõe que se use o recurso da analogia com extremo cuidado e sugere o uso de quatro procedimentos distintos com relação ao dado etnográfico. O primeiro (general model) seria a busca de modelos gerais de comportamento humano a partir da comparação inter-cultural a fim de perceber as possíveis regularidades nestes comportamentos que, por sua vez, embasariam a formulação de hipóteses a serem testadas com relação aos registros arqueológicos. O segundo (buckshot) seria a aplicação do dado etnográfico na resolução de problemas específicos observados no registro arqueológico. O terceiro (spoiler) seria utilizar o dado etnográfico para checar e descartar interpretações preliminares a respeito dos vestígios arqueológicos. E, o quarto (laboratory), seria usar o presente etnográfico como um laboratório em que se pode controlar as condições que geram a formação do registro arqueológico e, neste caso, a

Posteriormente, Trigger (1978) irá retomar esta discussão concordando com Wobst (1978) de que há uma distância temporal e um longo processo histórico entre as populações etnográficas e aquelas que produziram os registros arqueológicos. Ele chama atenção para a especificidade do dado arqueológico e, ao mesmo tempo, defende o posicionamento de que a pesquisa arqueológica pode dar conta de explicar as variabilidades comportamentais e os processos culturais numa dimensão espacial e temporal de longa extensão, indo além das possibilidades da observação etnográfica. E, neste sentido, mesmo que as populações indígenas desapareçam os arqueólogos deverão continuar com as suas interpretações sobre o passado.

observação das sociedades em seu cotidiano tornar-se-ia fundamental para o arqueólogo que usaria estas informações como um conjunto de respostas que serviriam de ponto de partida para decifrar os dados arqueológicos11.

Watson, também, defendia que o uso da analogia é imprescindível na interpretação arqueológica e afirmava inclusive que "a base teórica para a etnoarqueologia é o uso de analogias derivadas das observações do presente para auxiliar a interpretação dos eventos e processos passados" (1979:277). Mas, do mesmo modo que Yellen, esta autora entendia que as analogias deveriam ser empregadas enquanto uma variedade de hipóteses a serem testadas e não enquanto um recurso direto de interpretação do registro arqueológico.

Watson (1980) continuou defendendo este posicionamento em sua revisão do trabalho de Gould (1980), salientando que embora ele fizesse uma crítica ao uso da analogia, na realidade, teria se utilizado dela ao longo de todo o seu trabalho tanto para interpretar o uso de instrumentos, como para entender aspectos da adaptabilidade dos grupos arqueológicos e etnográficos que ele estava investigando. Para a autora, a crítica de Gould se centrava em um tipo de uso da analogia a partir do qual o dado etnográfico seria utilizado unilateralmente para interpretar os vestígios arqueológicos, como uma espécie de leitura direta do passado através do presente. Em um outro trabalho (Gould & Watson, 1982), a autora salienta que o equívoco de Gould estaria no seu entendimento a respeito do emprego da analogia no processo interpretativo na medida em que ele entenderia o raciocínio analógico como uma forma mecânica de igualar os materiais etnográficos e arqueológicos12; ela, ao contrário, o vê como "a base conceitual de toda a interpretação arqueológica" (idem:363).

Gould defende-se dizendo que a aplicação dos dados etnográficos obtidos através da pesquisa etnoarqueológica deveriam ser trabalhados a partir do princípio do uniformitarismo13 mais do que do raciocínio analógico. Para ele certos tipos de comportamentos adaptativos (p.ex. técnicas de procura, transporte, consumo e descarte de certos tipos de alimentos) podem ser

12 Este modo de entendimento do raciocínio analógico é também criticado por Wylie (1982:393) na medida em que estaria embasado em uma noção de "falsa analogia", ou seja, na idéia de que dois objetos ao serem comparados seriam vistos como totalmente similares. Segundo ela, estabelecer uma analogia entre dois objetos é pressupor que eles podem apresentar similaridades em alguns aspectos e serem diferentes em outros.

¹¹ Como exemplo de regularidade no comportamento caçador-coletor capaz de servir de base para elaborar os modelos gerais de interpretação dos registros arqueológicos, o autor citou a importância dos recursos vegetais na dieta destas populações e a ocorrência de um padrão de deslocamento territorial sazonal. No que se refere à abordagem de buckshot o autor exemplificou a sua utilização na compreensão, por exemplo, do padrão de quebra de determinados ossos de animais empregados na dieta alimentar. Ele citou o caso observado por ele entre os Kung, em que estes costumavam quebrar os grandes ossos das mandibulas dos grandes animais em toda a sua extensão a fim de retirar o tutano gerando um contexto de deposição óssea semelhante ao encontrado em sítios musterienses. Quanto à abordagem denominada de spoiler ele exemplifica sua utilização ao rechaçar a explicação de que a deposição quantitativamente maior de ossos com padrão de quebra regular, na caverna de Makapansgat seria um indicativo do uso de instrumentos ósseos por aquelas populações. A partir de sua experiência etnográfica ele sugere que este padrão regular pode ser resultante da extração, com uma técnica cuidadosa, do tutano no interior dos mesmos e não necessariamente implicaria na fabricação e uso de instrumentos deste tipo.

encontrados de modo recorrente entre diferentes populações apresentando características muito específicas de resíduos materiais. Estas características, por sua vez, produzem "assinaturas", ou seja, ligações predizíveis e testáveis entre comportamento e resíduos materiais que poderiam ser encontradas também nos registros arqueológicos. Neste sentido, as atividades do arqueólogo deveriam ser conduzidas com o objetivo de testar a ocorrência destas "assinaturas" no registro arqueológico. Portanto, o que ele sugere é que as hipóteses interpretativas do registro arqueológico devem ser geradas a partir destes princípios recorrentes, que ele já havia anteriormente se referido como "princípios gerais do comportamento humano" e não a partir de analogias etnográficas. Segundo ele, as analogias incorrem sempre em três erros: as analogias etnográficas são limitadas na medida em que só podem informar sobre tipos de comportamentos ainda existentes e, neste sentido, incorrem na falácia de afirmar o conseqüente; nenhuma quantidade ou número de semelhanças pode confirmar um caso particular, tendo em vista, não existir uma relação necessária entre um determinado tipo de comportamento e os resíduos materiais que possam surgir a partir dele; e as similaridades não podem ser uma explicação para variabilidade (Gould & Watson, 1982).

Wylie (1985) continuou o debate sobre o problema da analogia em seu artigo intitulado "The Reaction against Analogy", tomando, novamente, como referência o trabalho de Gould (1980). Suas críticas aos argumentos do autor não diferiram grandemente daqueles desenvolvidos anteriormente por Watson (1980). Mais uma vez, ela reafirmou que embora este autor tenha criticado o uso da analogia na interpretação arqueológica, muitos de seus argumentos interpretativos não conseguiram escapar de um raciocínio eminentemente analógico. Na parte final deste artigo, a autora engendra uma defesa pelo argumento analógico na interpretação arqueológica, procurando refinar a aplicabilidade deste procedimento, lançando mão da noção de analogia relacional que foi desenvolvida por Hodder (1982) em seu trabalho intitulado "The Present Past".

Neste trabalho, o autor explicita a diferença interpretativa subjacente ao uso da analogia formal e da analogia relacional. Segundo ele, quando se emprega uma analogia formal o que se faz é afirmar que se dois objetos apresentam uma similaridade em algumas de suas características isso significaria que eles seriam similares em outras¹⁴. Este tipo de raciocínio analógico

¹⁴ Ele exemplifica este tipo de procedimento citando a interpretação feita por Clark (1954 apud Hodder, 1982:12) a respeito das evidências do trabalho com peles encontradas no assentamento Star Carr, na Inglaterra. Tomando como base os procedimentos empregados por populações de esquimós, nas quais as mulheres são responsáveis por estas atividades, esse autor sugeriu que o mesmo teria ocorrido neste assentamento mesolítico. Ou seja, o fato de haverem algumas semelhanças entre estes dois contextos do passado e do presente no que se refere à aspectos do ambiente e da economia levou este autor a supor que haveriam semelhanças também no que se refere a aspectos da divisão social do trabalho.

seria extremamente falho e fortuito e justificaria o rechaço ao uso da analogia na interpretação arqueológica. Assim, ele defende a idéia de que é necessário que se empregue uma analogia relacional, ou seja, que se procure identificar um número crescente de similaridades entre os contextos. Além disso, a comparação inter-cultural também pode ser um recurso para reforçar o emprego de analogias, ou seja, é preciso identificar aspectos recorrentes no comportamento humano e os conseqüentes padrões de resíduos que estes produzem. No entanto, ele finaliza sua exposição, afirmando que é preciso ter presente que os contextos a serem investigados, não são apenas funcionais mas, também, ideacionais e, neste sentido, para ele todo contexto tem uma dimensão particular. Ao empregarmos o raciocínio analógico, portanto, é necessário que aceitemos o fato de que "existirão algumas diferenças entre as coisas que estão sendo comparadas" (Hodder, 1982:26), mas isto não invalida a comparação. Para este autor, a Etnoarqueologia seria uma "importante fonte de analogias" (idem:28).

Posteriormente, Susan Kent (1987) redefine o papel da Etnoarqueologia afirmando que a mesma não deveria ser entendida como sinônimo de analogia. Assim, procurou estabelecer diferenças entre a abordagem que ela considerava como sendo de fato Etnoarqueologia e aquelas cujo dado etnográfico era empregado a partir de um raciocínio analógico para a interpretação arqueológica. Estas seriam: a "Arqueologia antropológica" definida como sendo uma pesquisa que visa entender uma população arqueológica da maneira mais completa possível e cujo objetivo é reconstruir uma história cultural utilizando-se para isso da analogia histórica-direta e da analogia geral. Ela citou como exemplo desta abordagem o trabalho de Hole (1979) junto à populações pastoras do Iran, no qual ele evidencia uma semelhança nas estratégias de pastoreio e utilização do espaço por parte das populações arqueológicas em comparação com as populações etnográficas; e a chamada "etnografia arqueológica" definida como uma estratégia que procura identificar aspectos do contexto etnográfico que possam servir de analogia para auxiliar na interpretação de aspectos específicos do registro arqueológico. Neste caso, ela cita como exemplo o trabalho de DeBoer e Lathrap (1979) que estudaram os processos de manufatura uso e descarte dos vasilhames cerâmicos entre os Shipibo-Conibo a fim de entender aspectos da deposição destes materiais no registro arqueológico.

Para a autora, a abordagem etnoarquelógica teria objetivos distintos das abordagens acima mencionadas na medida em que não seria utilizada para reconstruir uma história cultural e nem tampouco prover analogias. A Etnoarqueologia deveria ser desenvolvida no sentido de possibilitar ao arqueólogo apreender os processos culturais relacionados com questões amplas como, por exemplo, organização tecnológica, uso do espaço e mudança cultural. Segundo ela, o

etnoarqueólogo é aquele que desenvolve sua pesquisa a partir de uma problemática arqueológica e vai em busca do dado etnográfico "para formulação e teste de hipóteses, modelos e/ou teorias a respeito do seu interesse e retorna ao registro arqueológico para implementar o conhecimento alcançado a partir do dado etnográfico" (Kent, 1987:37). O etnoarqueólogo busca um entendimento mais amplo e comparativo sobre os fenômenos culturais e não informações particularistas do tipo "aquele objeto A ou sala B foi usado do modo C ou D" (idem:42).

Deste modo, ela entendia a abordagem etnoarqueológica como uma estratégia de pesquisa que visava identificar princípios gerais do comportamento humano com relação ao mundo material e, neste sentido, contribuir para as chamadas pesquisas de médio-alcance que, na Arqueologia, procuram identificar os princípios dos processos de formação do registro arqueológico.

Nesta reflexão, a autora está fazendo uma retomada do pensamento de Binford para quem o principal objetivo da Arqueologia deveria ser o de explicar a configuração do registro arqueológico e isto só poderia ser feito, a partir da observação da dinâmica do processo de formação do mesmo, ou seja, através de uma pesquisa, arqueologicamente orientada, nos contextos etnográficos. Segundo Binford ([1983]1991:33):

"(...) se tencionamos investigar a relação entre estática e dinâmica, é necessário que esses dois aspectos sejam observados em simultâneo, e o único lugar onde podemos observar a dinâmica é no mundo moderno, aqui e agora".

Exemplos de teorizações sobre os processos de formação do registro arqueológico que foram alcançadas a partir do desenvolvimento de trabalhos etnoarqueológicos, são os modelos teóricos diferenciados de Binford (1980) e Wiessner (1982), a respeito da variabilidade organizacional de sociedades caçadoras-coletoras, no que se refere aos seus sistemas de assentamento-subsistência e que servem de base para a interpretação de diferentes contextos arqueológicos produzidos por grupos caçadores-coletores pré-históricos. Em seu modelo, Binford enfatiza que a variabilidade, em última instância, é determinada por fatores geográficos e climáticos e relaciona-se, diretamente, à organização dos recursos no ambiente e às estratégias empregadas para a sua obtenção. Wiessner, por sua vez, desenvolve sua explicação sobre a variabilidade organizacional levando em consideração as relações sociais de produção. Para ela, para que se possa explicar os sistemas de assentamento-subsistência destas populações caçadoras-coletoras não se deve considerar apenas a sua relação com a distribuição dos recursos, mas também, com as interações intra e inter grupos que podem ser responsáveis pelas diferentes configurações contextuais.

É importante salientar que estas discussões em torno da relação da Etnoarqueologia com a idéia de analogia etnográfica e com a noção de teoria de médio-alcance se resumem, ao fim e ao cabo, em definir como o dado obtido a partir do estudo etnoarqueológico pode ser utilizado na interpretação do registro arqueológico.

Atualmente, como bem salientou David (1992:330) "a etnoarqueologia é caracterizada por uma diversidade de produtos que muitas vezes parece ter pouco em comum (...)". Isto ocorre porque a pesquisa etnoarqueológica vem refletindo a diversidade existente no interior da própria disciplina arqueológica que tem se desenvolvido a partir de uma diversificação de temas e objetos de pesquisa, bem como, de referenciais teóricos.

Até a década de oitenta, os trabalhos etnoarqueológicos vinham sendo conduzidos, em sua maioria, a partir dos pressupostos processualistas com o objetivo de apreender os princípios gerais do comportamento humano e buscar estabelecer generalizações inter-culturais sobre a relação homem-mundo material. Esses etnoarqueólogos enfatizaram os estudos de sistemas de assentamento e subsistência, produção e utilização da cultura material e consequente formação do registro arqueológico, pois entendiam que estes aspectos poderiam trazer maior predizibilidade à associação entre comportamento e registro material (David, 1992).

A partir da crítica pós-processualista, novos temas e problemas foram incorporados à pesquisa etnoarqueológica cujo objetivo passou a ser o estudo e a compreensão dos aspectos simbólicos da relação do homem com o mundo material. Os estudos de cultura material passaram a enfatizar, por exemplo, a sua relação com as estratégias de poder, a cosmologia e a vida ritual (Stark, 1993). Assim, na pesquisa etnoarqueológica pós-processual, a busca pela generalização e por princípios gerais do comportamento humano foi repassada pela tentativa de apreender a sua diversidade, e o objetivo de se utilizar os dados etnoarqueológicos para elaborar analogias ou teorizações de médio-alcance foi substituído pela proposta de uma compreensão contextual e específica dos fenômenos estudados.

Desta forma, enquanto a Etnoarqueologia Processual procura identificar regularidades interculturais, a Etnoarqueologia Pós-processual procura entender os princípios estruturais subjacentes à relação homem *versus* mundo material, específicos em cada contexto (vide p.ex. David, Sterner & Gavua, 1988; Kus, 1997; Lyons, 1998).

Cabe ressaltar que para alguns autores (David, 1992; Stark, 1993) as diferentes abordagens etnoarqueológicas não são de todo irreconciliáveis na medida em que ambas têm como objetivo, primeiro, a construção de uma base de dados empíricos a serem utilizados nas interpretações arqueológicas. Além disso, segundo eles, a pesquisa precisa ser conduzida levando-se em consideração o particular e o geral na abordagem dos fenômenos culturais. Assim, quando o etnoarqueólogo se propõe a realizar uma etnografia com olhar arqueológico, ele está interessado em compreender um determinado contexto etnográfico e, neste caso, oferecer uma infinidade de descrições particularizadas sobre o comportamento humano. Por outro lado, o esforço da pesquisa deve ser, também, no sentido de descrever as amplas implicações destes estudos e, assim, o trabalho comparativo com relação aos dados é fundamental para que haja uma contribuição efetiva em termos de interpretação arqueológica. E, finalmente, que não se pode pretender entender o comportamento humano e a realidade material, sem levar em consideração que existe uma relação dialética entre prática e simbolismo na ação dos homens com o seu mundo material. Portanto, mais do que formular generalizações que possam ser utilizadas para interpretar os registros arqueológicos, a Etnoarqueologia pode propiciar um aprofundamento no entendimento desta relação que se expressa na cultura material.

Em termos metodológicos, inclusive, a pesquisa etnoarqueológica desenvolve-se a partir de um conjunto de estratégias que são de natureza bastante comum tanto para a abordagem processualista quanto para a pós-processualista.

Trata-se de um conjunto de procedimentos que podem incluir: a pesquisa bibliográfica e museográfica, a pesquisa experimental e a pesquisa de campo etnográfica (Stiles, 1971; Gould, 1977). Na bibliografía etnológica, o arqueólogo procura resgatar informações a respeito do modo de vida das populações estudadas, no que se refere, por exemplo, à produção e significação da sua cultura material, padrão de subsistência e assentamento, uso do espaço, deslocamentos territoriais e contatos com outras populações. Com a pesquisa museográfica, ele pode manipular artefatos coletados, dentre estas populações, e adquirir informações sobre o seu uso e fabricação e as possíveis transformações ocorridas, ao longo do tempo, no que se refere à utilização de matérias-primas e processos produtivos. Com a pesquisa experimental, ele pode tentar replicar, sob condições controladas, a produção e o uso de determinados artefatos, bem como, os diferentes processos de preservação e transformação que podem afetar e condicionar a formação de determinados registros materiais. E, finalmente, com a pesquisa de campo etnográfica ele pode adquirir informações detalhadas in loco sobre todos os aspectos acima mencionados. Este tipo de estratégia - que é sem dúvida, a mais importante - é conhecida sob a denominação de living archaeology e pode ser entendida como sendo "(...) o esforço empreendido por um arqueólogo ou etnógrafo de realizar um trabalho de campo em sociedades vivas, dando especial atenção à padronização arqueológica do comportamento naquelas sociedades" (Gould, 1977:360).

Em outras palavras, ela pode ser entendida como uma observação participante arqueolo-

gicamente orientada e, neste sentido, trata-se de "um tipo peculiar de etnografia" (Gould, 1978a:4) que deve contemplar uma série de passos e elementos usualmente distantes das áreas de interesse dos etnógrafos, produzindo uma especificidade de dados que são de interesse fundamental para a pesquisa arqueológica, ou seja, dados relativos aos processos de "formação do resíduo humano" (Gould, 1978b:815).

Assim, em campo, o etnoarqueólogo tem uma preocupação com o detalhamento das cadeias operatórias de produção dos itens materiais, descrevendo os processos que vão, desde a
obtenção das matérias-primas, passando pela confecção do produto final, seu uso, armazenagem e descarte; sempre atento aos vestígios materiais resultantes de todos estes processos. Paralelamente, ele se interessa em observar o modo como as pessoas usam o espaço, tanto para
desenvolver estas atividades de produção, quanto para realizar suas atividades cotidianas de
subsistência - neste caso o universo de observação se estende para além dos assentamentos de
moradia a fim de se obter uma percepção do uso do território de ocupação dos grupos.

Neste sentido, a *living archaeology* é fundamental para que o arqueólogo possa entender os processos deposicionais culturais (p.ex. manufatura, utilização, reutilização e descarte da cultura material) e que resultam numa determinada configuração do registro material. E, além disso, contribui para o entendimento dos processos pós-deposicionais culturais e naturais (p.ex. processo de sedimentação e reocupação do local por outra população) que alteram a configuração inicial do mesmo (Schiffer, [1972] 1995b; 1987). Não se pode esquecer, também, que é o trabalho de *living archaeology* que permite ao arqueólogo experienciar e contextualizar estes processos na totalidade do sistema cultural e, assim, apreender os significados mais amplos destas práticas.

Sendo um tipo peculiar de observação participante esta estratégia não poderia deixar de empregar alguns dos princípios da prática de campo antropológica como, por exemplo, trabalhar com informantes e contrapor suas informações, se esforçar no aprendizado da língua, imergir no cotidiano do grupo e procurar registrar com detalhamento todas as experiências vividas.

Para Schiffer (1978:235), no entanto, técnicas de campo desenvolvidas pelos próprios arqueólogos podem "ser melhor adaptadas para uma eficiente realização dos objetivos arqueológicos". Ele cita, por exemplo, a técnica de percorrer trajetos pré-determinados em torno de áreas de moradia, em diferentes horas do dia, durante vários dias da semana, a fim de descrever as atividades cotidianas que podem ocorrer nestes períodos, bem como, a distribuição dos registros materiais resultantes das mesmas. A partir disso, o etnoarqueólogo pode ter uma compreensão detalhada do uso do espaço, no que se refere aos aspectos relacionados com a multi-funcio-

nalidade das áreas de atividades. Outra técnica seria a marcação de potes cerâmicos com algum tipo de tarja a fim de que o arqueólogo pudesse, ele mesmo, controlar o tempo de vida útil dos mesmos, sem depender exclusivamente das informações, muitas vezes, imprecisas dos informantes, na medida em que os dados referentes à vida útil dos artefatos cerâmicos são fundamentais na elaboração dos modelos explicativos sobre frequência de vasilhas num assentamento (idem:237).

Segundo Gould (1990), porém, a pesquisa etnoarqueológica precisa ser desenvolvida a partir, tanto de uma abordagem ética, quanto êmica para apreender os fenômenos a serem estudos. Quando ele se utiliza do termo "abordagem ética", ele está se referindo ao fato de que o etnoarqueólogo precisa resgatar dados materiais quantitativos relativos aos comportamentos humanos, independentemente do contexto estudado (p.ex. registrar a quantidade e a configuração espacial da deposição de material resultante de diferentes atividades). Por outro lado, ele necessita apreender os mecanismos e significados culturais que subjazem estes comportamentos e isto só pode ser alcançado, se ele adotar uma abordagem antropológica de pesquisa de campo que lhe possibilite reconhecer as categorias êmicas definidoras dos mesmos. A partir disso, ele adquire "a habilidade para controlar estas categorias da experiência e outros fatores culturais que podem afetar o potencial de interpretação do registro arqueológico" (Gould, 1990:66).

Na realidade, o que o autor procura salientar é que o etnoarqueólogo precisa estar atento às diferentes dimensões que um determinado comportamento pode representar, ou seja, que ele pode ser motivado tanto por questões de ordem prática e contingente, como por questões de ordem simbólica contextualmente construídas.

Apesar das diferentes abordagens teóricas e estratégias metodológicas adotadas e desenvolvidas pelos diferentes pesquisadores, a Etnoarqueologia está consolidada como uma estratégia fundamental para a interpretação arqueológica e os arqueólogos estão definitivamente convencidos de que é necessário que eles próprios realizem suas pesquisas de campo, pois somente assim, os dados etnográficos de interesse arqueológico podem ser devidamente coletados.

Foi a partir desta constatação que eu idealizei desenvolver uma pesquisa etnoarqueológica sobre as tecnologias de produção de determinados itens da cultura material dos Kayapó-Xikrin e Asuriní do Xingu e a escolha por este tema da tecnologia vem ao encontro de preocupações muito próprias da Arqueologia. Segundo Hayden e Kaminga (1979:2):

"Como somos forçados a lidar com restos tecnológicos, torna-se essencial converter a arqueologia em ciência da tecnologia, se esperamos transcender os limites da descrição material. Nenhuma outra disciplina preocupa-se em

observar as relações entre tecnologia e manifestação cultural, procurando responder questões tais como: o que causa mudança na tecnologia? como a tecnologia afeta outros domínios da cultura? e em quais bases o homem tomou decisões concernentes à modificação tecnológica e cultural".

Pode-se dizer, inclusive, que uma das causas para o desenvolvimento da abordagem etnoarqueológica foi, justamente, a preocupação arqueológica em tentar explicar a organização tecnológica de populações do Paleolítico Médio. Os primeiros trabalhos etnoarqueológicos de Binford com populações etnográficas no Alaska e na Austrália, foram levados a cabo para que este autor pudesse construir um referencial empírico que lhe possibilitasse avançar nas teorizações sobre os conjuntos líticos do Musteriense, com os quais ele se debatia desde o início dos anos sessenta (Dias, 2000)¹⁵. A partir destes trabalhos, foram formulados conceitos importantes como os de tecnologia de curadoria e expediente (Binford, 1979, 1983, 1989) que têm servido até os dias de hoje às explicações arqueológicas sobre os padrões de mobilidade das populações préhistóricas e a seleção e dinâmica destas na exploração dos recursos (vide p.ex. Schiffer e Skibo, 1987; Sullivan, 1994; Young, 1994).

Há muitos aspectos relativos aos procedimentos tecnológicos que não podem ser respondidos, exclusivamente, a partir do trabalho arqueológico e, neste sentido, a pesquisa nos contextos etnográficos torna-se de extrema relevância. Entre estes pode-se destacar, por exemplo, aqueles concernentes às redes sociais envolvidas nos processos de ensino-aprendizagem dos conhecimentos técnicos (Gosselain, 1992), ou ainda, às representações sociais relacionadas com as escolhas das matérias-primas e das técnicas (Dietler & Herbich, 1989 e Childs, 1991).

Assim, o estudo etnoarqueológico de sistemas tecnológicos de diferentes populações pode conduzir à construção de um *background* etnográfico que possibilite responder questões como as que foram colocadas pelos autores citados acima, bem como, avançar nas teorizações sobre a diversidade dos processos culturais de formação dos registros arqueológicos. Conforme aponta Lemonnier (1992:19):

"Um estudo das relações entre tecnologia e sociedade precisa necessariamente partir do estudo das diferenças, das variações nas ações tecnológicas observadas em uma sociedade particular, bem como, entre muitas sociedades através do tempo e do espaço".

A partir da evidenciação e comparação dos diferentes processos tecnológicos pode-se alcançar um entendimento mais amplo sobre os mesmos no que se refere à sua relação com os aspectos materiais e não materiais presentes nos seus contextos de realização.

¹⁵ Vide detalhes sobre esta questão em Binford ([1983]1991), no capitulo intitulado "O Desafio do Musteriense" e no trabalho de Dias (2000) que se constitui de uma revisão completa da obra deste autor.

Em meu trabalho junto aos Kayapó-Xikrin e Asuriní do Xingu procurei resgatar a variabilidade e a recorrência dos comportamentos tecnológicos centrando minhas observações e registros nos aspectos relacionados aos usos, reutilização e descarte dos objetos pesquisados, bem
como, às cadeias operatórias de produção dos mesmos e dos espaços onde elas são realizadas.

Paralelamente, procurei apreender como estas práticas se interrelacionavam com os aspectos
materiais e com as representações que estas sociedades têm de si mesmas e do mundo material
em que estão inseridas. Neste sentido, este trabalho é uma tentativa de refletir sobre as preocupações processualistas e pós-processualistas da pesquisa etnoarqueológica.

Cabe salientar, ainda, que o mesmo foi desenvolvido a partir do entendimento da Etnoarqueologia não como analogia, mas como uma estratégia de pesquisa que visa produzir uma base de dados etnográficos sobre as relações entre o comportamento humano e o mundo material, que possa auxiliar nas teorizações sobre os processos de formação dos registros arqueológicos e, ao mesmo tempo, que venha a contribuir para os estudos de cultura material (Hodder,1982; Longacre, 1991; David, 1992).

CAPÍTULO 2

A TECNOLOGIA CERÂMICA ENTRE OS ASURINÍ DO XINGU

2.1. Os Asurini do Xingu:

Os Asuriní do Xingu são um grupo indígena Tupi, falantes de uma língua pertencente à família lingüística Tupi-Guarani. Atualmente, eles ocupam uma aldeia localizada na margem direita do rio Xingu (4°02'56"S e 52°34'55"W) junto da qual está o P.I. Kuatinemu administrado pela FUNAI, através de sua unidade administrativa localizada no município de Altamira, Pará¹.

As primeiras informações sobre esta população remontam ao século passado, no entanto, ela só veio a ser contatada oficialmente em 1971, primeiramente, pelos padres Anton e Karl Lukesch e, posteriormente pela FUNAI, a partir da frente de atração liderada por Antônio Cotrim Soares.

Conforme a bibliografia, ela teria ocupado historicamente um território que ficava entre a margem esquerda do rio Bacajá e a margem direita do rio Xingu, e a confluência destes dois rios e as margens do igarapé Bom Jardim. Na época do contato, a população Asuriní estava distribuída em duas aldeias localizadas às margens do igarapé Ipiaçava. A partir de 1972, no entanto, ela passou a ocupar uma única aldeia que foi instalada abaixo da localização anterior, na margem direita do mesmo igarapé (4°06'47"S e 52°27'32"), onde permaneceu até 1985, quando transferiu-se para o local em que se encontra hoje (Coudreau, [1897]1977:33-34; Nimuendajú, 1948:225, Müller, 1984/85:91-92, 1987:37-42, 1990:35-40).

Seu local de ocupação mais antigo teria sido a região às margens do Bacajá de onde se deslocou devido às pressões dos extrativistas regionais e em função dos ataques das populações indígenas Kayapó. Teria, então, ocupado a região dos igarapés Piranhaquara e Ipiaçava onde estabeleceu, desde a década de quarenta, várias aldeias e onde novamente foi perseguida deslocando-se, desta vez, para a região do igarapé Ipixuna. Lá permaneceu até ser expulsa pelos

Vide mapa na página 53.

Araweté que estabeleceram-se naquela região - por volta da década de sessenta - empurrados pelos grupos indígenas Kayapó e Parakanã. Deslocando-se novamente em direção ao igarapé Ipiaçava, a população Asuriní procurou finalmente estabelecer o contato com os brancos a fim de escapar às investidas dos grupos inimigos (Müller, 1984/85:92, 95; 1990:36-40; Ribeiro, 1982:27: Viveiros de Castro, 1986:166-167).

Nos primeiros anos do contato, no entanto, ela que já vinha sofrendo perdas no seu contingente populacional devido aos confrontos com as populações inimigas vê-se diante de um inimigo ainda mais devastador: as doenças transmitidas pelos brancos. Estima-se que nos anos trinta, a população Asuriní totalizava aproximadamente 150 indivíduos, porém, na década de setenta, quando ela foi oficialmente contatada este número teria se reduzido em aproximadamente 40%, devido às epidemias de gripe e malária, à tuberculose e às precárias condições de assistência médica (Arnaud, 1989:353-354; Müller, 1990:45-48; Ribeiro, 1982:23-30). No início da década de oitenta a situação era ainda mais alarmante sendo que havia apenas 52 individuos, em 1982 (Müller, 1987).

Além da incidência das doenças infecto-contagiosas transmitidas pelos brancos, a baixa taxa de natalidade entre a população também contribuiu para aquela situação demográfica. Esta pode ser explicada em função dos mecanismos de controle de natalidade exercidos pelos Asuriní desde antes do contato que, por sua vez, estão relacionados a fatores históricos (ataques de grupos inimigos) e culturais (regras de casamento e filiação e xamanismo) (Müller, 1984/85:97- $100)^{2}$.

A partir do final dos anos oitenta, com o crescente número de nascimentos na aldeia e uma melhor expectativa de vida por parte desta população, a sua situação demográfica começou a se reverter; em setembro de 1998 - quando eu estive pela última vez na aldeia - ela apresentava um número de 93 indivíduos, incluindo crianças e adultos3. Assim, apesar das dificuldades enfrentadas com relação às populações inimigas e uma crescente depopulação, este grupo indígena conseguiu sobreviver e vêm afirmando o seu modo de vida e visão de mundo.

³ Este número deve estar alterado atualmente, pois naquela época havia três mulheres grávidas e, além disso, porque em dezembro de 1999 ocorreu o falecimento do xamã Kurija Asurini em um acidente de barco quando retornava de Altamira.

² Os ataques de grupos inimigos resultavam no rapto das crianças, ou no seu abandono por parte dos pais que eram obrigados a fugir inesperadamente gerando um desequilibrio na pirâmide demográfica. As regras de casamento e filiação, por outro lado, determinavam os parceiros preferenciais para a geração de filhos (mulheres jovens com homens maduros e vice-versa), a quantidade de crianças por família nuclear a fim de que seu sustento pudesse ser assegurado (2 individuos) e a idade adequada para a mulher se tornar progenitora (20 a 25 anos). E o xamanismo implicava na abstinência sexual durante a execução dos rituais, assim como, durante o plantio do milho (Müller, 1990:48-49). Durante minha pesquisa de campo eu pude observar que, nestes últimos anos, os casais Asurini têm tido mais filhos e as mulheres vêm se tornando mães com uma idade inferior aos vinte anos. Este é o caso respectivamente de Matuia e Takiri que esperavam o nascimento do seu sexto filho e de Tevu que engravidou aos treze anos de idade.

Os Asuriní são uma população agricultora que se caracteriza pela produção de uma variedade de cultivos dentre os quais se destacam o milho e a mandioca. O primeiro é consumido mais abundantemente entre os meses da colheita (fevereiro-abril), sob a forma de mingau ou assado. Quando seco, ele é armazenado para ser transformado em farinha de milho que será consumida nos demais meses do ano exclusivamente sob a forma de mingau. A mandioca, por sua vez, é consumida de forma regular o ano todo sob a forma de diferentes mingaus e farinhas, conforme a variedade. Outros produtos plantados nas suas roças são o algodão, o urucum, a batata-doce, o cará, o feijão, a banana e o mamão⁴. Conforme Müller (1990:83-85) salientou, a agricultura é, basicamente, uma tarefa feminina desde o plantio à colheita dos alimentos. Os homens, eventualmente, podem ajudar nas etapas do plantio e da colheita, mas a sua tarefa principal reside na preparação da roça a ser plantada, através da técnica da derrubada e queima da vegetação.

A eles cabem as atividades da caça da qual as mulheres não participam diretamente⁵ e, dentre os animais normalmente caçados, destacam-se os mutuns, jacus, porcos-do-mato, tatus, pacas, veados e antas; todos abatidos com armas de fogo. No cotidiano, os homens caçam sozinhos ou, acompanhados por um outro caçador que, normalmente, faz parte de seu grupo doméstico. Segundo os Asurini, também podem ocorrer caçadas coletivas que mobilizam a maioria dos homens da aldeia. Uma das técnicas por eles utilizada durante a caça é a espera na *tukaia* - uma armação cônica feita de palha e que serve para ocultar o caçador - que é construída próxima à bebedouros ou árvores frutiferas, locais comumente atrativos para as espécies animais.

A coleta, por outro lado, é uma atividade levada à cabo por homens e mulheres - tanto solitária quanto coletivamente - e os principais produtos coletados são o jaboti, o caranguejo, o tracajá, os ovos de tracajá, os cocos de inajá e bacaba, a castanha, o ingá, o açaí e o mel.

Nas atividades de pesca, a cooperação entre homens e mulheres também ocorre, principalmente, quando eles se organizam para pescar - com cestos feitos de palha ou armadilhas de raque de palmeira -, os pequenos peixes conhecidos regionalmente como jejus e tamuatás que ficam encurralados em pequenas lagoas, no período da seca (maio-novembro). Eles também praticam a pesca coletiva com cipó ou com barragens que são construídas ao longo dos igarapés e canais para encurralar os peixes e facilitar a sua captura⁶. A pesca individual com linha de nylon e anzol, no entanto, é mais freqüentemente praticada pelos homens no cotidiano do que pelas mulheres - a não ser quan-

Durante o período em que Berta Ribeiro (1982:37) realizou seu trabalho junto aos Asurini a autora constatou que estes cultivavam 11 produtos em suas roças, dos quais conheciam originalmente 76 cultivares. Destes, teriam perdido 30, durante a sua expulsão do igarapé Ipixuna pelos Araweté.

⁵ Algumas mulheres Asuriní também caçam - como é o caso de Muri e Tara - mas estas são uma exceção na aldeia. ⁶ Eu pude presenciar um tipo de pesca com barragem por ocasião de minha permanência na aldeia em março de 1998, época em que estava acontecendo a piracema. Os peixes ao descerem o rio Xingu penetravam nos canais existentes no interior da mata - formados ao longo de suas margens devido a cheia - e eram então encurralados por barreiras feitas de paus fincados no interior dos mesmos e, depois, com redes ou arco e flecha eram capturados.

do estas saem para pescar com os maridos ou em ocasiões em que eles se ausentem da aldeia. Os peixes frequentemente pescados e consumidos pelos Asuriní são o tucunaré, o pacu, o trairão, a pescada, o curimatá, o matrixã, o piau e, eventualmente, a piranha e a pirarara por serem pouco saborosos segundo eles⁷.

No que se refere ao processamento dos recursos e preparo dos alimentos, no entanto, a responsabilidade é das mulheres. Os homens, eventualmente, podem auxiliar em tarefas como a fabricação de farinha, o descarne de um grande animal caçado (veado, anta) ou a obtenção de lenha para cozinhar.

Os Asuriní apreciam os alimentos cozidos seja sob a forma de mingaus - como já foi demonstrado acima com relação ao milho e a mandioca - ou de caldos feitos com as diferentes carnes e que são sempre comidos com farinha. Eles também gostam das carnes assadas diretamente sobre um moquém ou enroladas – no caso dos peixes – em folhas de bananeira. As frutas são comidas em sua forma natural, às vezes com farinha (p.ex. banana) e no caso da castanha e dos cocos, também podem ser misturadas a mingaus e cozidos. Eles também consomem alguns produtos industrializados como, por exemplo, o açúcar, a farinha de trigo, o macarrão, o arroz, o café, o azeite de soja, o sal e o leite em pó.

Todos os recursos obtidos nas atividades de subsistência, bem como os industrializados, são compartilhados regularmente entre os membros de um mesmo grupo doméstico, através das refeições coletivas que ocorrem diariamente. Integrantes de outros grupos também podem ser convidados a usufruir destas refeições quando há o interesse em manter algum tipo de reciprocidade devido a um objetivo comum.

Conforme Müller (1990:64) salientou, entre os Asuriní, o grupo doméstico é a "unidade básica da estrutura social tanto por ser uma unidade social e política (tradicionalmente identificada com o grupo local) quanto por suas atividades de subsistência". E, neste sentido, constituindose, também, numa unidade econômica de produção e consumo cujos membros mantêm relações de cooperação diária para a execução das diferentes tarefas de obtenção e processamento dos recursos8. As mulheres seriam as organizadoras desta unidade econômica e social, sendo elas "a unidade básica de produção na sociedade Asurini" (idem:84), cabendo aos homens "a circulação dos bens produzidos" (idem:84).

Esta relação entre os sexos que é ordenadora das atividades de subsistência, também en-

pode verificar a referência sobre a importância social, política e econômica dos grupos domésticos.

Cabe ressaltar, que os dados sobre a subsistência Asurini ainda estão bastante esparsos. Algumas referências podem ser encontradas nos trabalhos de Balée (1988, 1989a, 1989b, 1994a e 1994b).
 No trabalho de Wagley & Galvão (1961) sobre os Tenetehara e de Teixeira-Pinto (1997) sobre os Arara também se

contra-se na esfera ritual e na produção da sua cultura material. Segundo Müller (1990:24):

"No maraká e no turé, é o par homem-mulher que desempenha o papel de comunicador entre humanos e outras categorias de ser do cosmo Asuriní".

No maraka - complexo ritual terapêutico e propiciatório -, os homens desempenham o papel de xamãs e manipulam o ynga (princípio vital) e o moynga (remédio) a serem transmitidos dos sobrenaturais para os humanos. No ture - complexo ritual em que se realizam os ritos associados à guerra, morte e iniciação dos jovens - são as mulheres que assumem o papel de xamãs e transmitem o ynga (princípio vital) para o guerreiro tatuado. Toda a performance ritual implica na associação entre homens e mulheres. Assim, no ture enquanto os homens tocam as flautas, as mulheres dançam e, da mesma forma, no maraka enquanto os xamãs cantam, as mulheres os acompanham dançando e emitindo sons que fazem o contraponto ao canto dos xamãs. Além disso, se no maraka os homens são os xamãs responsáveis por transmitir o ynga e o moynga aos doentes eles o fazem através dos vasilhames cerâmicos e do mingau que são produtos femininos (Müller, 1987 e 1990).

Com relação à produção da cultura material, na qual homens e mulheres dedicam grande parte do seu tempo cotidiano, a divisão e cooperação do trabalho entre os sexos se estabelece desde o momento da obtenção das matérias-primas até a manufatura e uso dos artefatos.

No que se refere às mulheres, é de sua responsabilidade a produção dos vasilhames de cerâmica (uso ritual e cotidiano), dos adornos corporais feitos com fios de algodão (faixas, grinalda, bandoleira, cinto, braçadeira, jarreteira, tornozeleira) da cordoaria e tecelagem em algodão (cordões, redes e tipóias) e da pintura corporal. Aos homens cabe a produção dos adornos corporais feitos de coco de palmeira, dentes, ossos, penas e talas (colares, pulseira, brinco, tembetá e aros) da cordoaria em tucum e envira (cordas e corda de arco), dos utensílios em madeira (fuso, tear, colher, banco, ferramentas, pilão e mão de pilão, canoas e remos) das armas (arcos, flechas) dos trançados em tala de taquara (peneiras, cestos), dos objetos rituais (yapema, chocalhos, flauta, escarificador), da casa comunal (tavyva) e da maioria dos trançados em palha (abanos, esteiras e cestos). Alguns artefatos podem ser produzidos por ambos os sexos como, por exemplo, as cuias e alguns trançados⁹.

Durante o processo de confecção desses objetos, homens e mulheres estabelecem estratégias de cooperação entre eles. Na elaboração dos vasilhames cerâmicos, por exemplo, é muito

⁹ Maiores detalhes sobre o inventário da cultura material Asuriní são encontrados nos trabalhos de Ribeiro (1982:43;49-52) e Müller (1990:209-215).

comum o homem auxiliar na tarefa de transportar a argila desde o seu depósito até a aldeia, coletar as matérias-primas minerais que serão utilizadas na pintura dos mesmos e trazer o combustível para a sua queima. Em contrapartida, as mulheres fornecem a matéria-prima (fios de algodão) para que eles produzam os arcos, as flechas, os colares e demais objetos que impliquem em amarrações com o uso desta fibra. Além disso, muitos dos objetos produzidos pelos homens são de uso feminino (pulseira, colar, aro, peneiras, cestos, abanos, cordas de tucum, fusos, tear, colher, banco, agulha, pilão e mão de pilão) e, da mesma forma, muitos objetos produzidos pelas mulheres são de uso masculino (faixas, bandoleiras, cinto, braçadeira, jarreteira, tornozeleira, redes, cordões de algodão).

Os Asuriní são reconhecidos pela sua "produção artesanal altamente sofisticada e de dificil elaboração" e que "se caracteriza por uma alta preocupação de cunho estético" (Ribeiro, 1982:44). E, um aspecto que é fundamental na elaboração dos itens materiais, é a percepção Asuriní de concomitância da dimensão funcional e estética dos mesmos. Segundo Müller (1990:207):

"Não se pode distinguir entre a decoração e a confecção de um objeto, uma vez que ele é concebido em sua totalidade – como a nomenclatura expressa em alguns casos: por exemplo, biaakwasiat (biaa=esteira e kwasiat=desenho), de acordo com as suas funções utilitária e decorativa, ambas resultantes da confecção".

Esta concepção de totalidade com relação ao objeto fica bastante clara, também, no que se refere à produção dos vasilhames cerâmicos na medida em que cada tipo é elaborado a partir da concomitância entre forma, decoração e uso. Por exemplo, o recipiente utilizado para servir alimento (ja'e), tem sua forma e decoração relacionada à sua função, ou seja, apresenta uma borda extrovertida cujo diâmetro é maior que o do corpo do vasilhame e que é destacada na elaboração da pintura a partir da aplicação do motivo (ja'ekynga = cabeça de ja'e).

Cabe salientar, que a aplicação da arte gráfica em alguns objetos da cultura material — como no caso da cerâmica — não apenas é revelador desta percepção de totalidade que os Asuriní têm com relação aos mesmos mas, também, reafirma "o valor estético dos objetos da cultura material na comunicação de mensagens sobre as relações sociais e sobre o conteúdo intrínseco da própria forma, relacionado a outras esferas da cultura como a cosmologia e a mitologia a ela associada" (Müller, 1990:217).

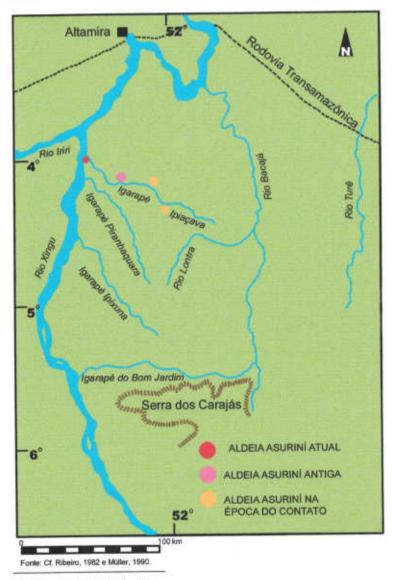
Conforme Müller (1990, 1992) demonstrou, na arte gráfica Asuriní a maioria dos motivos desenhados é uma variação de um padrão estrutural conhecido como *tayngava* (imagem; réplica do ser humano) que é, também, o nome dado ao boneco antropomórfico utilizado nos rituais

xamanísticos. Ele está, por sua vez, relacionado à noção de ynga (princípio vital) compartilhada por espíritos e humanos e manipulada pelos xamãs nos rituais.

Este padrão, associado ao domínio do sobrenatural corresponde a uma regra formal a partir da qual são produzidos vários outros desenhos cujos significados estão relacionados aos domínios da natureza (animais, plantas) e da cultura (objetos produzidos pelo homem).

Na mitologia Asuriní a obtenção dos desenhos por parte da humanidade se deu a partir do encontro do ancestral mítico *Anhyngavui* com o sobrenatural *Annhyngakwasiat*. O primeiro teria reproduzido, no trançado, os desenhos existentes no corpo do sobrenatural ensinando-os aos que já morreram que, por sua vez, os ensinaram para as demais gerações¹⁰.

Neste sentido, a arte gráfica teria a mesma importância que o xamanismo na produção e transmissão do saber cultural e na reprodução da sociedade. E, atualmente, um dos principais suportes da arte gráfica Asuriní é a cerâmica que, por esta razão, vem a ser um veículo fundamental na afirmação da identidade étnica desta população.



Minha primeira experiência junto aos Asuriní aconteceu em outubro de 1996 quando eu fui pela primeira vez ao P.I. Kuatinemu. A viagem de barco demorou seis horas e junto comigo vinham mais duas mulheres, uma menina e um jovem, todos índios Asuriní que haviam ido à Altamira cuidar de problemas de saúde e fazer compras.

Chegando à aldeia, imediatamente instalei-me na farmácia que, aliás, tornou-se o meu local de moradia em quase todas as posteriores permanências no local; à exceção da temporada de 1997, quando eu fiquei na casa

¹⁰ Vide Anexo 1, Mito nº1.

das professoras. Eu nunca residi com uma família Asuriní e se isto, por um lado, me privou de conhecer mais a fundo a sua rotina, por outro, me possibilitou uma maior liberdade de circulação pela aldeia e de acesso a todas as casas o que foi imprescindível para a coleta dos dados quantitativos sobre a cerâmica.

Depois de me instalar, eu resolvi conhecer a aldeia e tentar meu primeiro encontro com os Asurini. Uma das Irmãzinhas de Jesus, May, me acompanhou e me apresentou para várias pessoas que me receberam de maneira muito afável, dentre as quais Myra, Parakakyja, Apirakamy e Maya que acabariam por se tornar as minhas principais informantes ao longo de todo o trabalho.

Naquele primeiro contato com o ambiente da aldeia duas coisas me impressionaram. A primeira foi vislumbrar a casa comunal (tavyva), que com os seus quase seis metros de altura e duzentos e dez metros quadrados de área era algo realmente imponente; e, a segunda, foi a quantidade de vasilhames cerâmicos espalhados tanto no interior das casas quanto no pátio da aldeia. Duas visões que, com o tempo, eu acabaria por compreender o significado naquele contexto.

Tudo transcorreu sem maiores problemas naqueles primeiros dias até que, no quinto dia de minha chegada, eu testemunhei um acontecimento inesperado que acabaria por influenciar todo o meu trabalho posterior.

Num domingo pela manhã, a aldeia amanheceu aos gritos, pois a casa comunal (tavyva) que abriga o vasilhame cerâmico ritual, a sepultura dos mortos e é o local em que é realizado o ritual do ture estava pegando fogo; em apenas uma hora ela estava totalmente destruída. Durante o incêndio a preocupação dos Asuriní era a de que o fogo avançaria para as demais casas e toda a aldeia se incendiaria. Dentro da tavyva em chamas os seus moradores corriam de um lado para o outro a fim de tentar resgatar o máximo de pertences possíveis e salvar os animais presos; nas demais casas da aldeia, o mesmo acontecia com igual desespero.

Quando as chamas finalmente cessaram, o clima era de profundo desânimo e desolação entre os Asuriní. Apesar disso, eles de pronto começaram a fazer a limpeza do local retirando dos escombros os vasilhames cerâmicos que haviam resistido ao fogo, derrubando os troncos queimados das estruturas e varrendo o chão. E, finalmente, cobrindo o local das sepulturas dos mortos com uma armação de palha de babaçu.

Durante todo o mês em que eu lá permaneci este foi o tema das conversas no cotidiano e desencadeou a realização quase diária de rituais maraka, pois segundo os pajés era necessário restabelecer o ynga (princípio vital) dos membros da aldeia que havia se dispersado por causa

da destruição da tavyva.

Ao longo de dois anos os Asuriní se empenharam na construção de uma nova tavyva cujo processo eu pude acompanhar, quase totalmente, durante os sete meses de minha pesquisa de campo junto a eles. Em minha última estada na aldeia, em setembro de 1998, ela estava praticamente finalizada e, por causa disso, eu pude observar a produção do vasilhame ritual tauva rukaia e a execução de uma parte do ritual tauva¹¹.

Este ritual faz parte do complexo ritualístico do ture que, como já foi dito anteriormente, está relacionado aos temas da guerra, da iniciação dos jovens e da celebração dos mortos. Ele é a reprodução do mito de tauwyma, personagem mítica associada à cerâmica pelos Asuriní e cujo conteúdo trata das relações entre homem-mulher, mulher-guerreiro e guerreiro-morto, categorias fundamentais na visão de mundo Asuriní.

Presenciar este ritual em minha última permanência junto aos Asuriní me permitiu, então, dar sentido àquelas experiências vividas nos primeiros dias do trabalho de campo e compreender porque entre os Asuriní, a elaboração da comida, dos rituais e dos objetos culturais são atividades que se interrelacionam e compartilham da mesma importância e complexidade. E é isso que eu tentarei demonstrar ao longo deste capítulo a partir do estudo da sua cerâmica.

2.2. A CERÂMICA DOS ASURINÍ DO XINGU:

Dentre os diversos itens materiais produzidos pelos Asuriní, foi a cerâmica aquele que recebeu um tratamento mais detalhado nos trabalhos sobre a cultura material dessa população, principalmente, no que se refere aos aspectos relativos à sua morfologia e decoração, aos seus usos, bem como, aos significados subjacentes aos seus motivos decorativos. Ficou demonstrado que ela não apenas é um item fundamental na preparação dos alimentos no cotidiano como é, também, imprescindível na realização dos rituais e constitui-se num dos principais suportes da arte gráfica, expressando princípios fundamentais da visão de mundo dessa população (Müller, 1987, 1990, 1992; Vidal e Müller, 1987). Deste ponto de vista, a cerâmica se apresenta como um objeto de estudo privilegiado entre os Asuriní.

Como já foi demonstrado anteriormente, nesta sociedade, a produção, decoração e uso da cultura material são campos interrelacionados e fazem parte de uma mesma trama de significados. Neste sentido, torna-se relevante aprofundar o estudo sobre o processo de produção da cerâmica e a sua relação com aspectos cognitivos, estéticos, ecológicos e simbólicos. Da mesma forma, é importante retomar a análise sobre os seus usos (cotidiano e ritual) e refletir sobre

¹¹ Meu trabalho de campo junto aos Asurini do Xingu totalizou um período de sete meses (novembro de 1996; setembro outubro e novembro de 1997, março e abril de 1998 e setembro de 1998).

a manutenção e destruição dos objetos cerâmicos, tema pouco explorado nos trabalhos anteriores e que se constitui em interesse fundamental para o entendimento dos processos de formação dos registros arqueológicos. Ao mesmo tempo, todos estes aspectos são de extrema relevância para o desenvolvimento de uma abordagem antropológica e etnoarqueológica sobre tecnologia.

Ao longo deste capítulo, portanto, eu farei uma análise da tecnologia cerâmica, descrevendo o processo produtivo desde a obtenção da matéria-prima até a confecção do produto final. Além disso, discutirei aspectos relativos à divisão sexual do trabalho e aos processos de ensino-aprendizagem; tradição tecnológica e criatividade individual; vida útil e frequência das vasilhas na aldeia; padrões de armazenagem e descarte; relação da cerâmica com o contexto ritual do ture; e inserção dos vestígios arqueológicos no sistema de representações dos Asuriní.

2.2.1. O Processo de Producão da Cerâmica

A cerâmica Asuriní possui uma ampla variedade de formas e decorações12 e a sua produção constitui-se numa atividade zelosa levada a cabo com extremo rigor pelas ceramistas e a partir de uma sequência operatória extremamente detalhada.

A fim de poder registrá-la, eu selecionei dez ceramistas de diferentes idades para que estas enumerassem as etapas produtivas. Minha intenção era verificar como elas demarcavam esta sequência de operações e, em que medida, cada etapa era diferenciada uma da outra. Além disso, pretendia verificar quais eram as etapas mais destacadas do processo.

Analisando as descrições das ceramistas, foi possível verificar que elas destacavam seis operações básicas: 1) obtenção de matéria-prima; 2) preparação de matéria-prima; 3) manufatura da vasilha; 4) secagem; 5) queima; 6) acabamento de superfície. Em cada uma destas etapas mais gerais, ocorrem outras mais específicas, principalmente, no que se refere à manufatura das vasilhas, que a maioria das ceramistas resumiu como "fazer panela". Nesta etapa da produção, as ceramistas destacaram, principalmente, as operações de confeccionar os roletes, sobrepor os roletes e alisar a panela com a cuia. No entanto, minha observação permitiu verificar que, ao fabricarem o vasilhame cerâmico, elas executam várias operações paralelas que foram repetidas por todas as ceramistas que eu tive a oportunidade de observar trabalhando, com pouquíssimas variações sequenciais. A seguir apresentarei as etapas da produção da cerâmica acrescentando o modo Asuriní de definição da mesmas¹³.

¹² Vide as formas cerâmicas no item 2.2.5.

¹³ A grafia e a tradução das palavras Asurini foi realizada pelas informantes Myra, Parakakyja e Apirakamy e revisadas a partir do trabalho de Monserrat et.al., 1998.

2.2.1.1. Seleção e obtenção da matéria-prima:

jae'uma katy'aa; jae'uma aak; jae'uma erut¹⁴

No processo de confecção da cerâmica, a argila é o elemento material mais importante. Neste sentido, é necessário que os estudos sobre o tema levem em consideração os aspectos relacionados com as suas propriedades químicas e mineralógicas, pois essas influenciarão na sua plasticidade, coloração e resistibilidade à queima. Estes aspectos, por outro lado, definirão todo o processo produtivo, desde a escolha da matéria-prima até a confecção do produto final.

As argilas são um grupo particular de minerais, diferenciadas entre si e originadas pela decomposição de diferentes rochas. Esta decomposição pode se dar através de dois processos:

1) a fragmentação, quando há uma desintegração mecânica da rocha; 2) a hidrólise, quando reações químicas dos minerais provocam o surgimento de novos. Estes dois processos são o resultado das condições climáticas, principalmente, da temperatura e pluviosidade de uma determinada região. Nos ambientes quentes e úmidos, como os amazônicos, o processo mais comum é a hidrólise resultante das altas temperaturas e dos altos índices pluviométricos (Rice, 1987:31-36).

Dada as características da sua origem todas as argilas são depósitos sedimentares, pois como já foi dito resultam da decomposição de determinados materiais. As diferenças na sua deposição, por sua vez, resultarão numa diferenciação da sua granulometria; normalmente, quanto mais fina esta for, maior a plasticidade da argila.

A plasticidade é a propriedade mais fundamental de uma argila e é ela que possibilita a mesma ser modelada sob pressão. Esta é resultante da extensibilidade da argila e da sua capacidade de ser secionada. A boa argila é aquela que contrabalança estas duas características e o ceramista experiente pode determinar a plasticidade de uma argila através do toque (Rice, 1987:54-63).

Entre as Asuriní, esta é a primeira propriedade a ser considerada na escolha de uma argila para a confecção de suas vasilhas. Depois disso, testam a sua resistibilidade à queima e só então a definem como sendo "um barro bom". Um depósito argiloso sempre necessita passar por este controle de qualidade para ser explorado. Numa de minhas estadas na aldeia, por exemplo, vi um pequeno jape 'e com um furo no fundo, jogado na casa de uma mulher. Quando perguntei a razão dele estar danificado, uma das mulheres da casa me disse tratar-se de uma argila imprópria para fazer vasilhames. A esposa de seu pai havia trazido a mesma para que ela testasse a sua qualidade. Ela resistiu ao processo de confecção, porém não resistiu à exposição sobre o fogo e

¹⁴ Jae'uma - barro katy'aa - ir buscar; ak - tirar; erut - trazer.

quebrou. Logicamente, o respectivo depósito foi considerado impróprio para a exploração.

Durante a minha pesquisa, os dois depósitos argilosos (jae'uma kwara)¹⁵ explorados pelas mulheres Asuriní ficavam próximos às margens do rio Xingu, localizados a menos de 2 horas de caminhada da aldeia¹⁶.

O depósito que ficava mais próximo do rio (4°04'11"S e 52°34'36"W), estava sendo explorado desde a ocupação da aldeia há mais de dez anos. Nele havia dois buracos de extração, sendo que um deles tinha (1,50m x 2m) de área e 60cm de profundidade. O outro tinha (1,50m x 0,70m) de área e 0,50m de profundidade. Ao largo deste depósito havia um canal de 2m de largura que se comunicava com o rio e que na estação chuvosa ficava cheio de água, assim como, os buracos de extração dificultando a retirada da argila.

O depósito "do mato" (4°03'31"S e 52°34'31"W), como se referem as Asuriní, foi encontrado posteriormente e estava sendo explorado mais intensamente nestes últimos quatro anos. Ele apresentava uma situação semelhante a do anterior, ficando também próximo ao rio e interligado a este por um canal de 1,50m de largura. Nele havia apenas um buraco de extração com 1,86m de circunferência e 1,50m de profundidade.

O primeiro depósito foi encontrado algum tempo depois da instalação dos Asuriní nesta atual sede da aldeia. Segundo informações, a primeira preocupação que eles tiveram ao se instalar na nova sede foi a de encontrar um depósito de argila para fazer sua cerâmica, sendo que homens e mulheres se empenharam na busca (com. pessoal de May, 1997). Assim, o primeiro depósito foi encontrado por um casal e uma mulher durante uma incursão pelo mato em busca de caça e de um possível depósito argiloso adequado para a manufatura cerâmica. Segundo as informantes, elas encontraram o mesmo, pois um tatu havia cavado o solo e evidenciado o depósito.

O segundo depósito foi achado por Tara, que é considerada uma excelente conhecedora de argila e uma das únicas mulheres que costuma sair sozinha para caçar no mato. Conforme me relatou, ela havia encontrado este depósito porque quando estava caçando viu "a cabeça do barro que estava para fora, porque o pau quebrou". Na realidade, o que ocorreu é que havia uma grande árvore caída, cujas raízes evidenciavam o depósito argiloso. Pegando a argila entre os dedos, ela considerou sua plasticidade adequada e levou uma certa quantidade para a aldeia onde foi testada com relação à queima. Como os vasilhames resistiram satisfatoriamente ao teste este depósito, então, passou a ser explorado regularmente por todas as ceramistas.

¹⁵ Kwara - buraco

¹⁶ Vide localização aproximada no mapa na página 60



O depósito de argila "do mato"

Na análise mineralógica e granulométrica realizada com as amostras de argila dos dois depósitos, foi possível verificar que aquele localizado mais próximo ao rio e que foi primeiramente explorado, apresenta uma argila composta de minerais (esmectita e ilita)¹⁷ que absorvem e retêm maior quantidade de água e que por esta razão tem uma maior plasticidade mas, ao mesmo tempo, uma maior probabilidade de quebra durante a queima. O segundo depósito, por sua vez, tem uma argila composta de minerais (caolinita e haloisita)¹⁸ que implicam numa plasticidade menor mas, cuja granulometria (grande quantidade de areia grossa) resulta em menos quebras durante o processo da queima¹⁹.

As Asuriní têm conhecimento destas propriedades distintas dos depósitos tanto que reconhecem a melhor plasticidade da argila do depósito explorado primeiramente, sendo que, muitas mulheres têm preferência em trabalhar com ela. Com relação à resistibilidade à queima, porém, elas não costumam fazer distinção entre os depósitos e ambas argilas possibilitam a elaboração de uma pasta cerâmica sem o uso de antiplástico, devido a presença natural de areia nas mesmas.

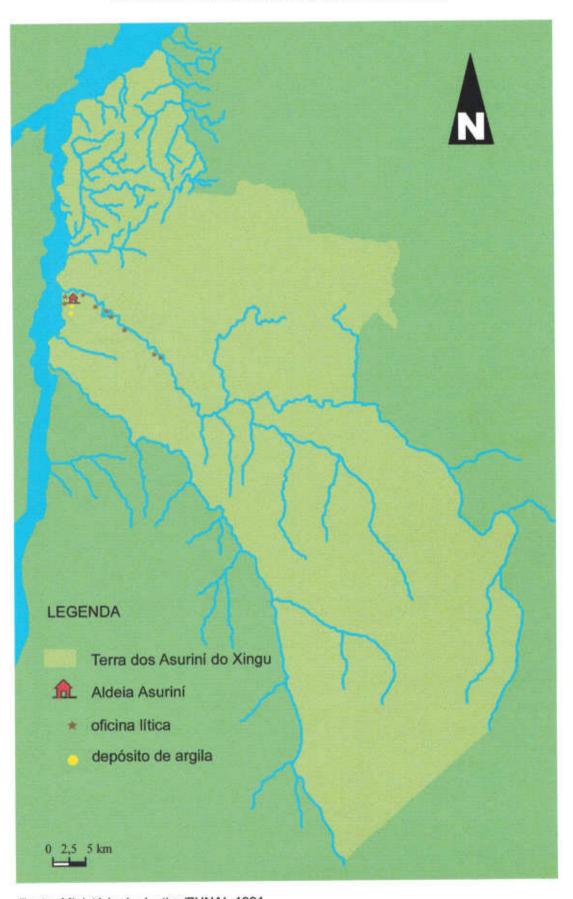
Conforme registrou Lévi-Strauss (1986), nos mais diferentes grupos culturais a cerâmica é sempre tema de diferentes relatos míticos e objeto de cuidados, preceitos e proibições. E,

¹⁸ Caolinita constitui um grupo de argilas em avançado desgaste com referência à rocha mãe (p.ex.granito). Este mineral é normalmente formado em ambientes quentes e tropicais e é rica em alumínio. Sua granulometria é alta, plasticidade boa e com uma baixa contração na secagem (Rice, 1987:44-47).
¹⁹ As apólises de aspectometria infraversable a constanta de la contração na secagem (Rice, 1987:44-47).

¹⁹ As análises de espectometria infravermelho e conclusões a respeito dos depósitos argilosos foram elaboradas pela Profa. Dra. Maria Tereza Nóbrega, do Departamento de Geografia da Universidade Estadual de Maringá, no Paraná.

¹⁷ A esmectita constitui um grupo de argilas formadas a partir da alteração de rochas básicas e ricas em minerais como o cálcio, magnésio e o ferro. Apresenta uma granulometria fina, uma plasticidade muito boa, contração alta durante a secagem e em ambientes de alta chuva e temperatura elevada pode se transformar em caolinita. A ilita constitui um outro grupo de argilas semelhante a esmectita que costuma ser formado pela alteração de caolinitas. Sua granulometria é fina e a plasticidade é boa e é normalmente encontrado em sedimentos calcários (Rice, 1987:43-50).

Mapa da Terra dos Asuriní do Xingu



Fonte: Ministério da Justiça/FUNAI, 1991.

normalmente, o local de extração da argila é um local perigoso habitado por seres sobrenaturais que exigem cautela daqueles que se aproximam para explorar o recurso do qual são os "donos".

Segundo os Asuriní, o barro é propriedade das abelhas que no mito de tauwyma a acompanham na retirada do mesmo e na confecção de uma série de vasilhames, no próprio local da extração. Este é, portanto, um espaço feminino que deve ser evitado pelos homens que de modo algum podem auxiliar na extração da argila. Em certa ocasião, o pajé Muravu, ao relatar o episódio de sua iniciação, comentou que o sobrenatural que o acompanhava durante a viagem xamânica indicou o local do barro como sendo o lugar onde viviam os marimbondos - inimigos no relato mítico sobre a origem do xamanismo²⁰ – e que se ele fosse até este local poderia vir a morrer.

Da mesma forma que os homens, as mulheres menstruadas ou grávidas também não devem auxiliar na extração da argila, pois estas podem estragar o barro e os vasilhames cerâmicos podem quebrar na hora da queima21. Como foi demonstrado no início deste item, os Asuriní definem esta etapa do processo produtivo a partir de três verbos distintos: buscar, tirar e trazer. Assim, aos homens e mulheres grávidas ou menstruadas é possível buscar e trazer o barro, mas jamais tirar.



Mulheres Asurini extraindo argila.

Para tirar a argila é necessário que a mulher entre no buraco e com o auxílio de um paucavador retire as porções da mesma. É necessário que ela controle a profundidade da retirada para ter certeza de que a argila não venha contaminada com um excesso de areia ou pedras. Nas

²⁶ Vide em Anexo 1, Mito N°2 e Mito N°3.

²¹ Entre os Waurá, grupo aruak do Alto Xingu, as mulheres grávidas também não devem manipular o barro, pois sendo ele de origem sobrenatural, pode afetar tanto ao feto quanto à mãe (Coelho, 1981 e Neto, 1999).

vezes em que eu pude observar a retirada, esta se deu a uma profundidade de 0,50m a 1,50m.

À medida em que ela vai retirando as porções da argila vai amontoando as mesmas sobre uma espata de babaçu para depois colocá-las dentro de um cesto cargueiro, a fim de transportá-la para a aldeia. Os cestos utilizados são do tipo paneiroforme (pyrywytiga) e jamaxim (manakutiga).

Na aldeia, a argila é guardada dentro das casas ou em áreas anexas à elas, protegida das intempéries, dentro de cestos, espatas de babaçu ou bacias de alumínio.

2.2.1.2. Preparação da matéria-prima:

jae'uma aajuka ita ak22

Com a argila um pouco molhada elas vão amassando a mesma entre os dedos fazendo bolas que caibam em suas mãos. À medida em que elas vão amassando a argila, vão retirando as pedras. Aos poucos, elas vão amontoando uma quantidade de argila suficiente para fazer a vasilha que desejam. Às vezes, quando a argila está armazenada muito tempo, elas podem, primeiramente, triturá-la com o auxílio de um pedaço de pau ou com a parte traseira do machado de metal - algumas usam o machado para amassar a argila quando esta está molhada. Depois disso, elas peneiram a argila transformando a mesma numa areia fina sobre a qual colocam água para, posteriormente, apertá-la entre as mãos até formar a pasta necessária para fazer a vasilha. Depois de amassada e pronta para trabalhar, a argila é colocada sobre a espata de babaçu (pame) ou sobre um suporte de madeira (ipe) comprido colocado no chão.

2.2.1.3. Manufatura do vasilhame:

japepa'i uapa²³

A técnica utilizada pelos Asuriní na produção dos vasilhames cerâmicos é a do acordelado²⁴, sendo que a primeira etapa da manufatura é a produção dos roletes (*jae'uma amuema*)²⁵.

Elas apoiam a argila sobre o *ipe* e com uma das mãos ou as duas produzem um rolete para, em seguida, ir enrolando o mesmo (*apyyk pyyk amamyn; imamyna*)²⁶. Elas fazem esta operação tendo como base a palma da mão. Assim, elas vão elaborando a base da vasilha que, neste caso, adquire uma forma cônica. Este cone elas irão, posteriormente, apoiar sobre um suporte de madeira baixo ou com altura máxima de 30cm chamado de *ywyrapyrera*. Em seguida, vão

²² Jae 'uma - barro; aajuka - amassar; ita - pedra; ak - tirar

²³ uapa - fazer
²⁴ Segundo La Salvia e Brochado (1989:11) a técnica do acordelado se constitui no "uso de cordéis de argila que sobrepostos, dão a forma pretendida". Esta é uma técnica comum na maioria dos grupos Tupi (Lima, 1987) e em meu trabalho eu utilizarei a palavra rolete para me referir aos "cordéis de argila".

 ²⁵ amuema - enrolar
 ²⁶ apyyk pyyk - sentar, pegar, amamyn - enrolar, juntar, imamyna - juntar enrolando



Confeccionando os roletes.



Confecionando a base da vasilha.



Iniciando o alisamento da base da vasilha.



Alisando a forma inicial do vasilhame.

produzindo outros roletes que serão sucessivamente sobrepostos formando o corpo da vasilha.

Paralelamente a esta operação, as ceramistas vão passando os dedos para uni-los definitivamente e dar o alisamento inicial (amamym apuy piwu)²⁷. Além disso, elas também vão se utilizando da espátula de cuia para fazer um alisamento mais apurado (kuia pywu aka ikatuaka iapire)²⁸.

Normalmente, elas colocam algumas camadas de roletes e vão alisando, depois acrescentam as outras e novamente alisam com os
dedos e com a cuia e, assim, sucessivamente. Esta
cuia (kutiape) é um instrumento muito importante para as mulheres, sendo que elas costumam
preservá-la mesmo depois do uso, reformando-a
a cada novo trabalho. Vão aparando as bordas da
mesma com o facão a fim de que fiquem bem
regulares e lisas. Também há casos em que antes
ou durante o trabalho de manufatura elas possam vir a fabricar esta espátula para o trabalho
de alisamento.

A operação de alisar a vasilha é demorada e realizada com muito esmero, pois segundo as ceramistas, a vasilha deve ficar lisa "como a pele da gente". Eu compreendi melhor esta preocupação quando, em certa ocasião, ouvi o relato do mito de Maíra cujo conteúdo refere-se aos seus feitos materiais e ao ensinamento das técnicas aos humanos. Numa das passagens do mito, Maíra molda o corpo de seu filho Kyty, alisa sua

²⁷ apuy piwu - passar os dedos para juntar, no sentido de alisar com os dedos

²⁸ kuia - cuia; pywu - com; aka - quebrado; akatuaka - ajeitar; iapire - alisar panela



Alisando a vasilha com a cuia.



Concluindo a construção do vasilhame.



Dando o acabamento ao vasilhame.



Definindo a borda da vasilha.

pele (iapire) para ele ficar bonito e enquanto faz isso, "Kyty não pode se mexer, até ficar duro"29.

Ao mesmo tempo em que alisam a vasilha com a cuia, vão definindo a sua forma, pois todos os tipos de vasilhas que eu tive a oportunidade de observar a confecção, originaram-se de uma forma cônica inicial (yawa, japepa'i, jaeniwa, japu, jape'e, ja'e, kume). É com o auxílio da espátula de cuia que as ceramistas definem o seu corpo e fundo (ekara akatuaka; i'a amuapepug)30.

Nesta fase da manufatura, as mulheres devem cuidar para não "peidar", disse a informante, pois a vasilha pode rachar durante a secagem. Depois de definir a forma da vasilha, as ceramistas irão ajeitar e alisar a borda da mesma. Para que esta fique bem fina, elas retiram pequenas porções de argila com as pontas dos dedos (eme akatuak)31 e, paralelamente, vão alisando a borda com os dedos molhados na saliva (eme rupi puyp)32.

É interessante observar, também, que elas utilizam a saliva em todo o processo de alisamento, seja quando utilizam os dedos, seja quando utilizam a espátula de cuia (ikatuakunume ае иепуи итиуи)33.

Ouando eu perguntei a uma das ceramistas por que elas costumavam usar a saliva para fazer as vasilhas, ela me explicou que era porque a saliva dava o ponto certo de umidificação à argila, pois a água molhava demais. Outras disseram

ekara - bunda; akatuaka - ajeitar; i'a amuapepug - alargar, expandir o corpo; encher a barriga dele

²⁹ Quando o pajé Muravu relatou este mito, ele próprio fez menção à analogia entre alisar (iapire) a pele de Kyty e alisar a panela; na língua Asuriní *pirera* quer dizer pele e sempre que as mulheres fazem menção à expressão alisar panela elas dizem *iapire*. Vide Anexo 1 Mito nº 4.

³¹ eme - borda, lábio; akatuaka - tirar, ajeitar, no sentido de ajeitar a borda tirando as pedras

³² rupi puyp - com os dedos, no sentido de movimento 33 ikatuakunume - para ficar ajeitado; ae - se refere ao pronome nós; uenyu - saliva; umuyu - molhar

que era porque a saliva deixava a panela com um alisado mais bonito, e outras disseram simplesmente que era porque "elas gostavam de fazer assim".

Segundo Müller (1990:183) a saliva é um "elemento feminino (...) que dá origem a principal manifestação da substância vital", ou seja, o mingau fermentado consumido nos rituais. Pelo que foi possível observar, a saliva é também um elemento importante na produção deste "símbolo da comida", a panela, com a qual se produz e serve o alimento, uma "substância vital".

É pensando nisso que se poderia tentar explicar, também, porque as mulheres grávidas e menstruadas são afastadas da extração do barro. Como já foi demonstrado em outros trabalhos, determinadas substâncias e estados alterados do corpo costumam estar relacionados com noções de impureza e de perigo em diferentes sociedades (Douglas, 1976). Sendo assim, é preciso evitar que o barro seja "estragado" - pelo contato com o sangue ou com a gravidez - tendo em vista ser ele a principal matéria-prima utilizada na confecção do vasilhame cerâmico que, por sua vez, é o objeto primordial na produção do mingau (substância vital) a partir da qual é transmitido o ynga (princípio vital) aos seres humanos.

Outro aspecto interessante do processo de manufatura é que, durante o trabalho, algumas delas não costumam comer ou beber água. Perguntei a uma destas mulheres por que isto ocorria e ela me disse que era para evitar que a vasilha rachasse, pois se a ceramista beber água durante o trabalho, "a panela não seca direito". Não são todas as mulheres que conservam esta restrição, pois eu observei que algumas fazem pausas durante o trabalho para comer e beber. Da mesma forma, as ceramistas que têm filhos pequenos não conseguem se dedicar exclusivamente ao trabalho de manufatura, tendo de interrompê-lo constantemente.

Finalmente, é importante dizer que o processo de manufatura da vasilha é o mais demorado e implica num domínio formal apurado por parte das ceramistas, bem como, um controle das condições de umidade da argila. Qualquer falha, neste sentido, pode gerar formas irregulares ou mesmo inviabilizar a construção do vasilhame. Sem contar, as eventuais quebras nos processos sucessivos de secagem e queima.

2.2.1.4. Secagem:

aruyga iteni utuwiyramu³⁴

Depois que elas produzem a peça, é necessário que esta seja colocada à sombra para secar.

O tempo de secagem está relacionado com o tamanho da vasilha e com as condições climáticas

³⁴ aruyga - sombra; iteni - ficar; utuwiyramu - secando



Vasilhame yawa secando.

Uma questão importante relativa à secagem é que a maneira como o vasilhame é colocado para secar depende da sua forma. As vasilhas do tipo yawa - com o diâmetro da borda
menor que o do corpo - utilizada para transportar água, devem secar com a borda para cima a
fim de que o corpo se expanda. Também é necessário colocar um pano sobre a mesma para
ela ir secando lentamente a fim de que a ceramista
possa, com a espátula de cuia, ir modelando o
corpo da mesma, expandindo-o de dentro para
fora. Por outro lado, as vasilhas de tipo japu que
são utilizadas para transportar líquidos e mel devem secar com a borda para baixo, a fim de acentuar o pescoço da mesma e não permitir que o



Vasilhame japepa'i secando.

- no verão o tempo de secagem é menor do que no inverno. Além disso, pode estar relacionado com a escolha da ceramista em umedecer mais ou menos a argila durante o processo de modelagem. Normalmente, na estação chuvosa, uma vasilha pode levar de três a cinco dias para secar e, na estação seca, uma média de dois a três dias dependendo do tamanho da mesma.



A secagem do japu.



A secagem do jape'e.

corpo se expanda demasiadamente. O jape'e, usado para torrar farinha deve secar no lugar da sua confecção, pois sua forma pode se danificar caso ele seja transportado³⁵. Os demais tipos de vasilhas cuja secagem eu observei podem secar com o fundo tanto para baixo quanto para cima. Normalmente, na base é colocado um pano, castanhas ou bolinhas de barro para evitar a inclina-

³⁵ O *jape 'e* é o único vasilhame que não é confeccionado sobre um suporte de madeira. O mesmo é elaborado sobre uma base circular cavada no solo, cujo tamanho determinará o diâmetro do mesmo.



Alisando o japepa'i com o coquinho de inajá.

ção da mesma por causa do seu fundo normalmente saliente.

Outro aspecto importante nesta etapa é que enquanto as vasilhas secam as ceramistas vão aperfeiçoando o alisamento das faces externa e interna com o auxílio do coquinho de inajá (inataia'pina) ou de uma pedra lisa (itakuy). Elas esfregam o coquinho ou a pedra no vasilhame à

medida em que a argila vai ficando endurecida (inataia'pina iatajykame iapire)36.

Nesta fase se aproveita para reparar com argila as pequenas rachaduras que possam vir a ocorrer durante a secagem. Este cuidado com o alisamento da superfície da vasilha faz com que a mesma fique mais densa, ou seja, menos porosa e mais resistente ao uso. Uma das ceramistas ressaltou que passando o coquinho e alisando elas conseguem saber o momento adequado de colocar a vasilha sobre o fogo para a queima inicial.

2.2.1.5. Queima inicial:

tata pyri imuuna37



Queima inicial do jape'e.



Queima inicial do japepa'i.

Quando a vasilha está seca, elas a colocam perto do fogo ou sobre o fogo para fazer a queima inicial. Elas deixam a vasilha próxima ao fogo até ela ficar preta, aproximadamente durante meio dia. Normalmente elas aproveitam o fogo onde estão cozinhando. O jape 'e é colocado com a base sobre o fogo e as demais vasilhas são colocadas com a boca ou os lados virados em direção ao fogo ou, um de seus lados. À medida em que um dos lados escurece a vasilha é reposicionada para que as demais partes adquiram esta coloração

37 tata - fogo; pyri - com; imuuna - ficar preto

³⁶ Inataia 'pina - coco de inajá; iatajykame - quando ficar duro; iapire - alisar panela

enegrecida.

2.2.1.6. Queima final:

аруи рате руwи³⁸

No final da manhã ou no final do dia, depois que a vasilha ficou escurecida pela proximidade do fogo, as ceramistas vão realizar a queima final. Segundo elas, a vasilha deve ser queimada no mesmo dia, pois se ela esfriar muito, pode quebrar ao ser colocada "no fogo grande".

O processo de queima é relativamente simples, ou seja, elas arrumam uma base circular



Preparando a estrutura de queima.



Colocando o vasilhame para queimar.



Preparando o cone de queima.

com tijolos ou vasilhas quebradas e no meio colocam brasas. Depois apoiam a vasilha sobre esta base, com a boca virada para cima. Quando queimam mais de uma vasilha estas são colocadas de lado com a boca virada tanto para o lado de dentro quanto para o lado de fora da base. Feito isto elas cobrem as vasilhas com as cascas da espata de babaçu ou, de outras madeiras. A matéria-prima preferida para a queima é a espata de babaçu (pame), mas quando este não está disponível elas se utilizam de outros tipos de madeira que, segundo elas, queima tão bem quanto o pame.

A queima varia em média de 30 a 50 minutos, desde a cobertura das vasilhas até o final das chamas. No entanto, em aproximadamente 10 a 15 minutos a temperatura do cone de cascas alcança seu pico e as chamas são visíveis na sua extremidade superior. Depois, durante os próximos minutos a chama vai se extinguindo.

As ceramistas referem-se a esta etapa de produção como apykatu'yva39 "queimar bonito" e segundo elas, existem algumas espécies de árvores cuja casca realmente permite esta queima esteticamente adequada. Estas seriam: anygirana

³⁸ Apy - queimar pame - espata de babaçu pywu - com ³⁹ Apy - queimar katu - bonito ywa - o que possibilita acontecer

(sucupira), jayva (castanha-do-pará), pame (espata de babaçu), maritauyva (surucucu), jayridi (jarana-mirim), akutitiriwayva (cutite), jayrana (jarana-mirim), iwipekatinga (pacovi), ywitiryva (mata-mata), murureyva, jeniparidyva e iagyva⁴⁰. São todas espécies arbóreas cuja altura fica em torno de 10-30m, apresentando uma madeira pesada e bastante resistente. Uma queima bem feita pressupõe que as vasilhas não devem apresentar nenhuma rachadura e a sua superfície deve ficar totalmente clara. Isso é tão importante, que algumas mulheres chegavam a queimar novamente as suas vasilhas, porque estas apresentavam manchas escuras na superfície e, segundo elas, não haviam "queimado bonito".

Esta expressão também é utilizada em outras situações do cotidiano Asuriní como, por exemplo, na queima das roças ou na queima do tronco para fazer canoa. A queima tem esta conotação estética e o fogo segundo Müller (1990:151), é percebido pelos Asuriní como um elemento transformador que foi adquirido através da mulher⁴¹. No caso da cerâmica, é o fogo



O cone de queima com pame.



Momento máximo de temperatura da queima.



Finalizando a queima

que transforma o barro – esta matéria-prima cuja manipulação deve ser cuidadosa – em objeto cultural. Ele, também, é um elemento fundamental na transformação da comida e, nos rituais, a fumaça do cigarro é um elemento importante no contato com os sobrenaturais.

Na divisão de trabalho a queima da vasilha é tarefa exclusiva das mulheres, mas cabe ao homem buscar o material combustível. Uma informante relatou que no passado era sempre o homem que buscava o *pame* (espata de babaçu) para queimar, pois as mulheres só utilizavam este combustível. Com o tempo, porém, isto foi mudando e as mulheres atualmente também têm se ocupado com a obtenção do combustível para a queima.

Estas espécies pertencem respectivamente às seguintes famílias: Leguminosae; Lecythidaceae; Palmae; Annonaceae; Lecythidaceae; Sapotaceae; Lecythidaceae; Lecythidaceae; Tiliaceae; Violaceae; Euphorbiaceae.
Vide Anexo 1 Mito N°5. Este mito também foi coletado por Müller (1990:341) em 1981, e apresenta algumas diferenças na narrativa

A queima é um etapa crítica do processo de confecção das vasilhas, pois todo o trabalho anterior pode ficar destruído se a vasilha "não queimar bonito". Ela pode quebrar ou apresentar rachaduras. Conforme já relatamos anteriormente, para evitar que isto ocorra as ceramistas tomam uma série de precauções tanto na etapa de obtenção da argila como na manufatura da vasilha.

Em minha última permanência em campo eu fiz um estudo mais detalhado da queima e utilizei cones pirométricos para fazer a medição do calor das fogueiras. Acompanhei 13 processos de queima, instalando vários cones, em círculo, em diferentes locais das áreas das fogueiras. Os resultados desta pesquisa foram os seguintes:

- A temperatura na estrutura de queima varia, sendo que o centro da mesma atinge temperaturas mais elevadas que as laterais. Num dos registros, os cones de nº 020 (635°) colocados nas laterais de uma estrutura não derreteram, enquanto que os de nº 015 (804°), colocados no centro inclinaram.
- 2) A temperatura de queima varia de acordo com o tamanho da fogueira. Quando vasilhas grandes (< de 30cm de diâmetro) ou médias (entre 25cm e 20 cm de diâmetro) são queimadas juntas as temperaturas podem alcançar de 700°C a 800°C.
- 3) A temperatura da queima pode ser menor de 635°C. Isto ocorre quando duas ou três vasilhas pequenas (> de 20 cm de diâmetro) são queimadas juntas ou quando uma vasilha de no máximo 35cm de diâmetro é queimada sozinha.

Em resumo, o trabalho com os cones pirométricos permitiu verificar que, normalmente, a temperatura média de queima das vasilhas fica em torno de 635°C e 747°C, mas pode ser menor. Somente quando grandes quantidades de panelas são queimadas juntas em grandes fogueiras (aproximadamente 50cm de altura) é que esta temperatura pode alcançar até 804°C. Em nenhuma das medições que fiz a temperatura foi superior a este valor.

Isso certamente afeta a qualidade da resistibilidade destas vasilhas no que se refere ao seu uso e exposição ao fogo. O tipo de queima determina a micro-estrutura da cerâmica e esta, por sua vez, influencia em aspectos como a porosidade e resistência do vasilhame. Dependendo da composição da argila e da temperatura da queima, maior ou menor será a porosidade da cerâmica. Normalmente, em queimas a temperaturas de até 800°C, como é o caso Asuriní, a porosidade tende a aumentar pela perda de água das argilas ou volatização de materiais orgânicos. A porosidade afeta, principalmente, aspectos relativos à permeabilidade da vasilha, ou seja, quanto maior for a porosidade da cerâmica mais permeável será a mesma. Ao mesmo tempo, a resistência de uma vasilha à quebra ou exposição ao fogo também é influenciada pela porosidade,

assim, quanto maior esta for mais facilmente a vasilha pode vir a se quebrar. (Rice, 1987:347-358).

Em resumo, pode-se dizer que o vasilhame Asuriní não tem uma vida útil muito longa, dados os limites de sua técnica de queima. É por esta razão que medidas como um alisamento muito apurado das superfícies da vasilha e a passagem de substâncias vegetais nas faces interna e externa das mesmas serve para amenizar estes problemas.

2.2.1.7. Acabamento de superfície:

japepa'i juak42



Preparando o pigmento.



Passando o pigmento amarelo



Iniciando a pintura com pincel de pena de mutum.

Depois de resfriada a vasilha, as mulheres iniciam a pintura na superfície externa. Com um chumaço de algodão (amyniju)⁴³ elas passam o pigmento amarelo sobre a superfície da vasilha, o que se constitui no fundo da pintura.

Depois, elas iniciam a pintura propriamente dita com os pigmentos vermelho e preto. Para aplicá-los, elas usam três tipos de pincel: pena de mutum (muturuaja)⁴⁴ para os traços finos, raque de babaçu ou inajá (pina 'wype)⁴⁵ e o talo de uma leguminosa (jupuywa) para os traços grossos.

O pigmento amarelo é obtido de uma pedra chamada de itaua (óxido de ferro), o vermelho da itauapirygi (hematita) e o preto da itauaudi (óxido de manganês). Ela esfrega estas pedras sobre um suporte rochoso chamado itauamugyawa⁴⁶ (gnaisse). Esta pedra costuma ficar armazenada nas casas e está sempre manchada com os pigmentos. Apresenta uma concavidade arredondada na superfície superior devido à ação de esfregar as pedras coloridas.

⁴² japepa'i - panela; juak - pintar

⁴³ amyniju - algodão

⁴⁴ muturuaja - rabo de mutum, na realidade é um filete da pena do rabo do mutum

⁴⁵ pina 'wype - talo de palmeira

⁴⁶ itaua- pedra amarela; mugyawa - lugar de esfregar

Iniciando a pintura com pincel de pena de mutum.



Esquentando o vasilhame para aplicar a resina.



Aplicando a resina.



Alisando a resina com a raque do babaçu.

A pintura das vasilhas implica em muita perícia e se constitui em uma das etapas onde a criatividade das ceramistas mais se faz presente. E, segundo Müller (1990:218):

"Essa riqueza da arte gráfica Asuriní se deve às inúmeras variações dos padrões de desenho, como por exemplo, o padrão *tayngava*, e às combinações de padrão em uma mesma peça (até três em um mesmo exemplar...)".

As vasilhas cerâmicas têm suas partes divididas de acordo com as partes do corpo humano⁴⁷ e estas costumam ser evidenciadas na realização da pintura - conforme salientamos anteriormente com relação ao vasilhame do tipo *ja'e* o que possibilita esta variabilidade de combinações.

Depois que as vasilhas são pintadas as ceramistas passam a resina de jatobá (jutaika) na superfície externa das mesmas. Primeiramente, elas precisam limpar a parte externa do aglomerado resinoso (jutaika akatuak), depois enfiam um pedaço da mesma numa forquilha feita com um pedaço de pau (ywyrawaka)⁴⁸. Esquentam a panela (amukup mapapira)⁴⁹ e vão passando a resina que com o calor vai derretendo sobre a superfície da vasilha.

Quanto mais fina a camada de resina melhor será o acabamento, o que exige maior perícia por parte da oleira. A medida em que ela passa a resina vai alisando a mesma com uma espátula feita com a raque do babaçu (pina'wype). Esta etapa do trabalho é cha-

⁴⁷ eme – lábio, borda ; juru - boca; ekara – bunda, base; aua – fundo; ga'a – o que segura, corpo

⁴⁸ ywyra - pau; waka - rachado 49 amukup - esquentar; mapapira - panela

mada de akatuak pina'wype pywu, ou seja, ajeitar com o talo de palmeira.

Enquanto elas passam a resina não devem comer, beber, urinar ou defecar. Segundo elas, isto pode fazer com que a resina endureça e não se espalhe com a devida perfeição pela superfície da vasilha. Elas podem passar até três horas nesta atividade. Normalmente, preferem aplicar a resina pela manhã, pois é uma hora mais amena para se posicionar frente ao fogo. Para evitar o calor excessivo no rosto, costumam colocar um caco de cerâmica na direção da chama.

Depois que esta etapa está concluída, elas devem passar a titiva (Inga sp), a fim de impermeabilizar a vasilha para o uso. Elas buscam a casca desta árvore e então raspam o seu interior (akayt titiva)⁵⁰ a fim de retirar a envira impregnada com uma resina que segundo as mesmas serve como impermeabilizante. Como se fosse uma esponja elas esfregam a mesma no seu interi-



Coleta da titiva.



Raspando a envira com a titiva.



Passando a titiva no vasilhame.

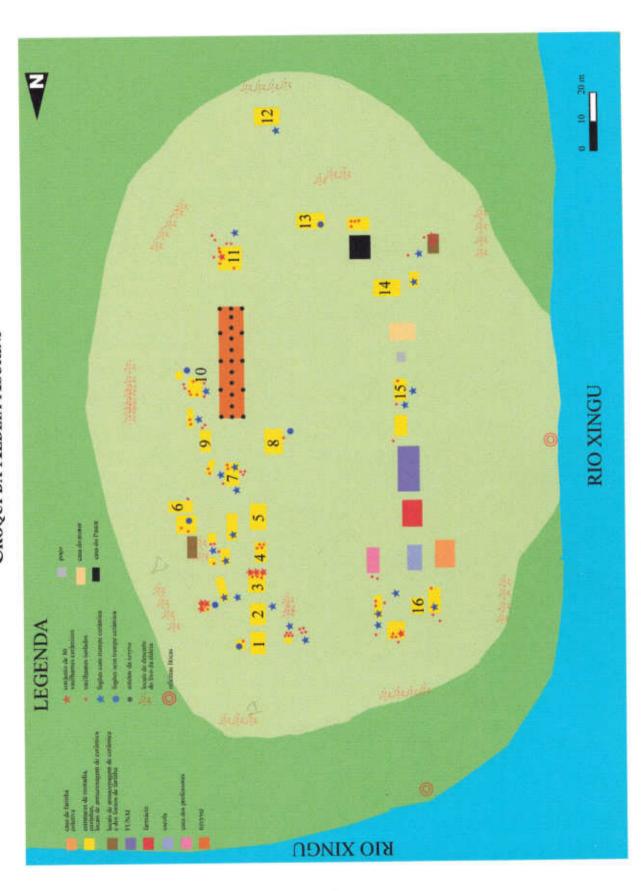
or. Nas vasilhas não pintadas tanto as faces externa como interna recebem este tratamento.

2.2.2. O CONTEXTO ESPACIAL DE PRODUÇÃO DA CERÂMICA:

Com exceção da coleta da argila, todas as demais etapas da produção cerâmica são realizadas no espaço da aldeia em locais de atividades muito diversificadas.

Normalmente, as mulheres executam as etapas de preparação da matéria-prima nas áreas externas entre as casas, no local que elas chamam de *ukara* (terreiro). A manufatura, no entanto, pode ser levada a cabo tanto nas áreas externas quanto nas estruturas anexas às casas que, freqüentemente, são usadas como loca is para

⁵⁰ akayt - raspar



CROQUI DA ALDEIA ASURINÍ



Confecionando panelas na área de cozinha.

As etapas de pintura das vasilhas e passagem das resinas, também podem ser feita nessas áreas externas e estruturas anexas. A passagem da resina de jatobá, inclusive, costuma ser realizada no mesmo local em que as mulheres cozinham, ou seja, uma mesma fogueira pode ser aproveitada para realizar duas atividades simultaneamente. A pintura das va-



Preparando comida e passando o breu nos vasilhames

silhas, também pode ser levada a cabo no interior das casas mas, isso irá depender da disponibilidade de luminosidade na mesma.

A queima, por outro lado, é preferencialmente feita em locais um pouco mais afastados das casas, onde há menos passagem de pessoas e onde há menos aglomeração de objetos.

Além disso, toda a armazenagem da matéria-

prima e instrumentos para a elaboração da cerâmica se dá ora no interior das casas (minerais para a pintura, resina de jatobá, instrumentos), ora na parte externa das mesmas ou nas estruturas anexas (argila).

cozinhar.

Em resumo, pode-se dizer que toda a produção dos vasilhames ocorre na área do espaço doméstico e é realizada em concomitância com outras atividades cotidianas. Não há, portanto, áreas específicas para o desenvolvimento desta atividade e, mesmo a queima final não ocorre em locais muito distanciados de onde são realizadas as demais etapas do processo produtivo.

Essa dinâmica espacial de produção da cerâmica está muito relacionada à própria estruturação da aldeia, pois as áreas de atividades cotidianas não são diferenciadas entre si, os pátios entre as casas se misturam e a distribuição das mesmas está relacionada com a distribuição dos grupos residenciais.

2.2.3. GÊNERO E APRENDIZAGEM DA PRODUÇÃO CERÂMICA:

A tarefa de produção da cerâmica é uma atividade eminentemente feminina cujo aprendizado ocorre no interior do grupo doméstico a partir da transmissão dos conhecimentos das mulheres mais velhas (avó, mãe, tia) às mais jovens. Os homens costumam se posicionar totalmente alheios ao fabrico dos vasilhames e normalmente quando são perguntados a respeito deste assunto respondem que "isto é coisa de mulher". Eles apenas se dispõem a realizar algumas das tarefas que envolvem a confecção da mesma, conforme já salientamos acima nas des-

crições das etapas produtivas (p.ex. transportar o barro, buscar combustível para a queima, coletar os pigmentos)⁵¹.

Essa relação da mulher com a cerâmica é evidenciada não apenas no cotidiano mas, também, na mitologia Asuriní e está sempre interligada à confecção da comida.

Durante minha pesquisa de campo, eu pude observar, inclusive, que a época do ano em que as mulheres Asuriní mais se dedicam à fabricação da cerâmica, é a da colheita do milho. Esta intensificação da manufatura de vasilhames cerâmicos se deve, segundo elas, ao fato de que "o milho não gosta de panela velha". Por esta razão, em todas as casas as mulheres precisam confeccionar pelo menos uma panela nova para cozinhar o mingau de milho.

Estes cuidados com relação ao milho iniciam desde o seu plantio pois, segundo as informantes, quem planta o milho não deve executar tarefas como cozinhar, fazer fogo e pilar farinha. Deve seguir um regime alimentar evitando comer carnes de mutum, jacu e catitu e não deve manter relações sexuais; além disso, as mulheres que estão amamentando devem evitar o plantio. Estas restrições devem ser seguidas, segundo elas, para que o milho cresça bem, "porque plantar milho é como ter criança, tem que cuidar".

O milho - como já demonstramos anteriormente - é um alimento básico na dieta dos Asuriní podendo ser consumido o ano todo sob a forma de diferentes tipos de mingaus, tanto nas refeições do dia-a-dia como nas ocasiões rituais. E, pelo que pude observar, tem o seu consumo intensificado durante os meses de fevereiro a abril quando é colhido. Nesta época, a aldeia fica repleta de milho e em todas as casas, durante uma grande parte do dia, as mulheres se ocupam em produzir o mingau e em distribuí-lo pelas diferentes casas da aldeia. Isto ocorre porque o milho pode ser colhido em qualquer roça pelas integrantes de diferentes grupos domésticos implicando, porém, que estas dividam o mingau entre si. Ou seja, a mulher que colhe o milho em uma roça que não tenha sido por ela plantada deve oferecê-lo àquela que plantou o milho. Cabe salientar que não apenas o mingau é partilhado, mas as próprias espigas são divididas entre as diferentes unidades domésticas. É comum observar mulheres retornarem de suas roças, trazendo algumas espigas excedentes que deverão ser dadas, posteriormente, a algum parente ou a um integrante de outro grupo doméstico.

Esta reciprocidade se estende, também, para o trabalho de produção e distribuição dos

Esta divisão com relação ao trabalho da cerâmica já se manifesta desde criança, pois os meninos nem mesmo se permitem manipular a argila. Numa experiência desenvolvida na escola da aldeia, as professoras procuraram incentivar os meninos e meninas a produzirem miniaturas de objetos com argila. Os primeiros se negaram terminantemente a trabalhar com este material e optaram em confeccionar miniaturas de arcos, flechas, canoas e outros objetos em madeira que é a matéria-prima normalmente relacionada com o sexo masculino. As meninas, ao contrário, produziram uma série de pequenas imitações de vasilhas, bem como, uma réplica da própria aldeia com suas casas e locais de trabalho.

vasilhames cerâmicos. Observei que as mulheres de um mesmo grupo doméstico podem produzir panelas umas para as outras ou, mesmo, emprestá-las por um certo tempo. Frequentemente,
irmãs que residem em casas distintas, juntamente com suas filhas e netos, produzem e emprestam vasilhames umas para as outras, de acordo com a sua disponibilidade de tempo e necessidade. Uma cunhada pode confeccionar e emprestar vasilhames para a mulher do seu irmão. Uma
jovem com pouca habilidade na olaria pode receber vasilhames da sua sogra, da mãe da sogra
ou da irmã da sogra e as mães sempre costumam fazer vasilhames para suas filhas. Uma mulher,
também pode receber e emprestar vasilhames para a mãe da esposa de seu filho. Em ocasiões
rituais, quando necessário, o empréstimo da grande panela do tipo japepaí se dá através de uma
mulher que tenha uma relação de parentesco com o pajé responsável pelo ritual.

Estes exemplos sobre a colheita e processamento do milho e a produção e troca de vasilhames cerâmicos reforça o que Müller (1990:72-74) salientou em seu trabalho sobre a importância das mulheres, no que se refere à subsistência do grupo doméstico e a preponderância do domínio feminino na produção e colheita dos produtos da roça, no processamento e distribuição do alimento e, conseqüentemente, na manufatura dos vasilhames cerâmicos. Sem dúvida, a roça é um espaço feminino entre os Asuriní, embora o homem tenha um papel preponderante na derrubada, limpeza e queima da mesma e, eventualmente, auxilie no plantio e colheita dos produtos. É a mulher, no entanto, que vai à roça todos os dias juntamente com as integrantes do seu grupo doméstico e gasta - dependendo da distância da roça em relação à aldeia - em média três horas diárias nesta atividade, além daquelas despendidas com o posterior processamento dos alimentos⁵². Sendo assim, a maior parte do cotidiano das mulheres está voltado para as atividades de produção e processamento de alimentos e para a elaboração de itens materiais relacionados ou não com estas atividades.

No caso Asuriní, como se pode ver, as mulheres são as responsáveis pela produção do alimento no seu grupo doméstico e a sua especialização na atividade da olaria está intrinsicamente relacionada a este seu papel social. A vasilha cerâmica é o "símbolo da comida" e é um artefato de domínio feminino somente por elas produzido e manipulado cotidianamente.

O aprendizado de sua confecção se dá desde muito cedo e em minhas diferentes temporadas na aldeia, eu pude presenciar as meninas e mulheres jovens e menos experientes passarem pelos ensinamentos das mulheres mais velhas.

No processo de aprendizagem, o domínio das formas do corpo das vasilhas é uma das

⁵² Ribeiro (1982:38) computou três horas de trabalho para ralar e cozinhar 10 litros de mingau de milho. Em minhas observações pude constatar que este tempo de trabalho pode se estender em até quatro horas ou mais, como é o caso da preparação do mingau para os rituais, em panelas de aproximadamente 15 litros, que pode levar até seis horas de trabalho para ficar pronto.

etapas mais difíceis e implica que sejam elaboradas inúmeras miniaturas das mesmas, a fim de que a jovem ceramista, através da intensa repetição da sequência produtiva, consiga adquirir os hábitos motores para reproduzir as especificações formais das vasilhas que são extremamente rígidas entre as Asuriní, como será possível perceber adiante através do estudo estatístico realizado.

Normalmente, quando se observa uma vasilha que foi feita por uma ceramista inexperiente, logo se percebe algum tipo de falha. O corpo da vasilha costuma ser mal elaborado ou, então, o alisamento da superfície está muito grosseiro. A borda costuma ser irregular e no caso da resina percebem-se pequenas falhas e asperezas na superfície devido a imperícia na hora da sua aplicação.



Mãe e filha confeccionando vasilhas.

Pelo que pude observar, o aprendizado se dá tanto através da visualização como da manipulação do material e a miniatura parece ser o recurso didático mais aplicado entre elas. Este recurso é usado, também, na aprendizagem de outros itens materiais como, por exemplo, as redes de dormir.

Assim como em outras populações ceramistas, o ensino da confecção de uma vasilha é extremamente controlado e implica na constante verbalização e demonstração, por parte das instrutoras, dos procedimentos técnicos, bem como, dos resultados a serem alcançados em cada uma das etapas produtivas. Ou seja, há uma enorme "preocupação com a excelência técnica" (Bunzel, [1929] 1972:60) durante o processo de ensino.

Mas não é apenas o aprendizado do fazer cerâmica que é longo, pois o domínio da classificação formal dos vasilhames também é complexo. Às vezes, mulheres mais jovens têm dificuldade para definir a nomenclatura de um determinado vasilhame e precisam consultar as mais velhas para saber, com certeza, o nome de um determinado tipo.

Além disso, é preciso que elas também saibam selecionar e processar a matéria-prima e elaborar o seu instrumental de trabalho⁵³. Uma etapa produtiva que requer experiência é, por exemplo, a de umedecer o barro para trabalhar, pois se este ficar muito úmido, os roletes grudam nas mãos, dificultando a sua sobreposição, além de gerar irregularidades na forma do vasilhame.



Mãe e filha confeccionando vasilhas.

Em resumo, o processo de aprendizagem da cerâmica é longo e bastante direcionado e quanto mais velha a mulher, maior o compromisso em dominar este saber. Um dos aspectos que dificulta o aprendizado é a procriação, pois os filhos impedem o livre exercício e esmero nesta atividade. Talvez, por isso, elas sejam incentivadas a aprender a fazer cerâmica desde muito cedo, antes de se tornarem mães. De qualquer modo, porém, a perícia nesta atividade só é alcançada com o decorrer dos anos e são justamente as mulheres mais velhas, na faixa dos 50 anos ou mais aquelas consideradas as melhores ceramistas da aldeia.

⁵³ Em certa ocasião, perguntei a uma informante se havia alguma restrição às meninas coletarem o barro e esta afirmou que não, porém, complementou dizendo: "mas não adianta deixar elas tirarem porque elas não sabem, pegam muita pedra".

2.2.4. TRADIÇÃO TECNOLÓGICA E CRIATIVIDADE INDIVIDUAL:

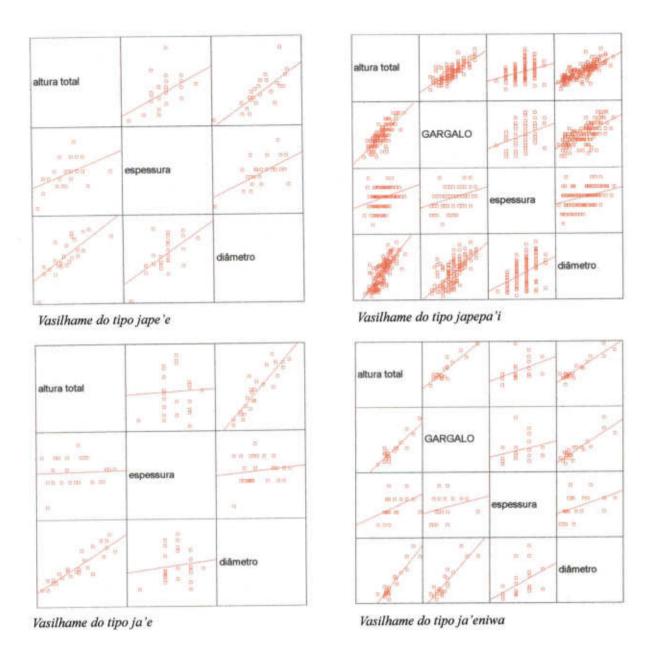
Assim como em outras sociedades indígenas, a produção da cerâmica Asuriní também resulta da dinâmica que se estabelece entre os preceitos da tradição tecnológica e a criatividade individual dos seus produtores. E, a fim de apreender como esta relação se materializa nos vasilhames, realizei um estudo métrico daqueles existentes na aldeia, bem como, dos que estão armazenados no Centro Cultural Indígena de Altamira.

Foram registradas as medidas de 323 vasilhas e os dados foram anotados separadamente por ceramista e tipo de vasilhame. As variáveis consideradas nas medições foram: altura total da vasilha, altura do pescoço e gargalo, diâmetro de abertura da borda e espessura da parede da borda. Estes dados foram posteriormente analisados a partir de um programa estatístico que me permitiu correlacionar estas diferentes variáveis e, ao mesmo tempo, estabelecer conjuntos de vasilhas cujas características apresentavam semelhanças entre si⁵⁴.

No que se refere ao estudo de correlação de variáveis, as vasilhas do tipo jape 'e, japepa 'i, ja'e e ja'eniwa, foram aquelas que possibilitaram correlações mais significativas. Os demais tipos de vasilhames não forneceram dados expressivos devido ao número pequeno de exemplares existentes.

Assim, conforme demonstram os gráficos abaixo, pode-se dizer que no caso do vasilhame de tipo jape 'e existe uma correlação significativa entre altura, espessura e diâmetro. Ou seja, quanto maior for o diâmetro do vasilhame, maior será a sua altura e espessura da parede. Da mesma forma, existe para o vasilhame do tipo japepa 'i uma correlação significativa entre gargalo, espessura, altura e diâmetro. Portanto, quanto maior for o vasilhame, maior será a espessura de sua parede, altura do gargalo e diâmetro de abertura da borda. No que se refere ao vasilhame do tipo ja'e, a correlação significativa está entre o diâmetro de abertura da borda e a altura. Assim, quanto maior a vasilha maior o seu diâmetro. Para o vasilhame do tipo ja'eniwa, a correlação significativa se dá entre altura, espessura, gargalo e diâmetro. Neste sentido, quanto maior for o vasilhame, maior será a espessura da parede, altura do gargalo e diâmetro de abertura da borda.

Através do Programa SPSS foram realizadas análises de correlação de variáveis e de conglomerados (clusters). No primeiro caso o que se procura verificar são as relações existentes entre diferentes variáveis (altura, diâmetro, espessura) a partir das quais elaboram-se diagramas de dispersão. Através deles pode-se ter uma idéia da direção desta relação (positiva ou negativa), da forma (linear ou curvilínea) e da intensidade (nuvem de pontos mais densa ou menos densa em torno da reta)(Shennan, 1992:123-127). No segundo caso o que se pretende verificar é a semelhança existente entre os indivíduos analisados (vasilhas cerâmicas). A idéia que está subjacente a esta técnica de análise estatística é a de que os objetos devem ser semelhantes entre si, em diferentes níveis, de modo que os resultados disso possam ser representados por meio de um dendrograma, ou seja, um diagrama em forma de árvore que demonstra a relação de similaridade entre os objetos e grupos de objetos. O princípio, é a união de uma série de individuos que vão paulatinamente formando grupos a partir das suas similaridades. Nos primeiros níveis agrupam-se os indivíduos com maior semelhança e aos poucos vão unindo-se os grupos de acordo com critérios de similaridade mais gerais até que todos se agrupem num conjunto único (Shennan, 1992:215).

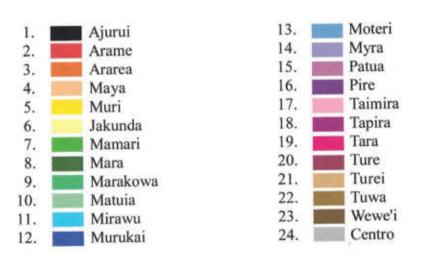


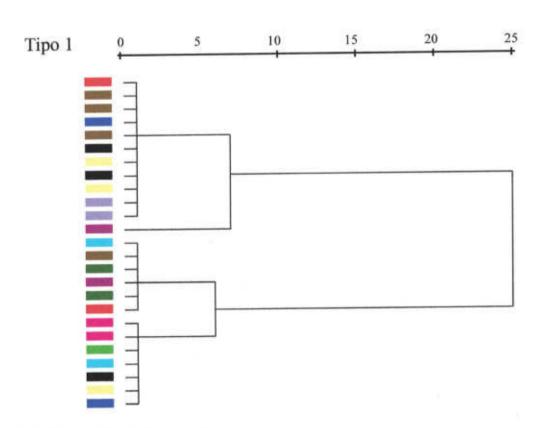
Em resumo, o que estas correlações entre as diferentes variáveis estão demonstrando é que a construção destes vasilhames segue um padrão e uma proporcionalidade que é seguida por todas as ceramistas Asuriní.

A proporcionalidade entre o tamanho do diâmetro de abertura da vasilha e sua altura é muito regular e a tendência, no caso específico do vasilhame do tipo japepa 'i é o arredondamento da vasilha a medida em que ela aumenta de tamanho. Um dado interessante com relação a essa análise foi a constatação de que a espessura da parede das vasilhas também obedece a uma proporcionalidade. Cabe lembrar, que para as Asuriní quanto mais fina a parede da vasilha mais "bonita" esta é considerada e da mesma forma, maior perícia é atribuída à ceramista. A análise estatística demonstrou, no entanto, que apesar do discurso desta preferência estética elas, na prática, adaptam a espessura da parede ao tamanho da vasilha obedecendo as mesmas regras de proporcionalidade com relação às demais variáveis.

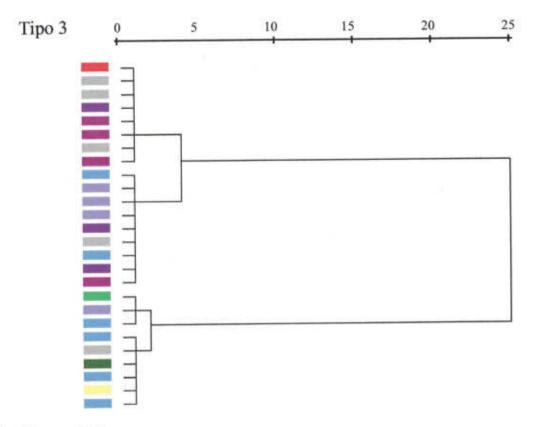
A análise dos conjuntos de vasilhas (*clusters*) reafirmou os resultados obtidos através dos gráficos de correlações e, ao mesmo tempo, evidenciou a relação existente entre instrutoras e aprendizes definindo uma padronização tecnológica entre aquelas pertencentes a um mesmo grupo doméstico.

Legenda para todos os dendrogramas que se seguem, onde cada cor corresponde a uma ceramista distinta.

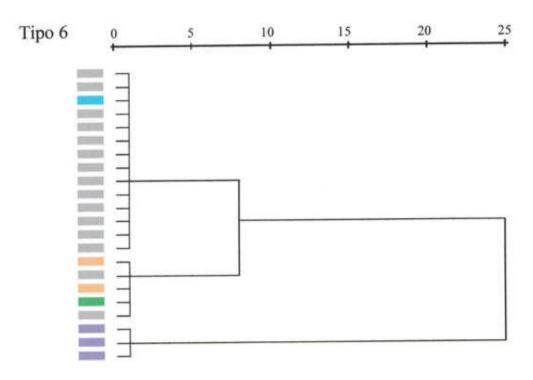




Vasilhame jape'e



Vasilhame ja'e



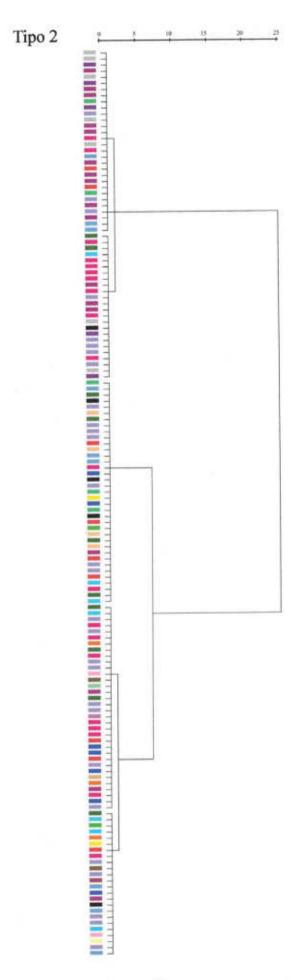
Vasilhame ja'eniwa

No dendrograma relativo ao tipo jape 'e observa-se a existência de três grupos de vasilhas que possuem características muito semelhantes entre si. Ao relacionarmos as peças às suas produtoras, observamos, no entanto, que estas aparecem em pelo menos dois dos três grupos. Isso significa que as ceramistas não têm um padrão exclusivo de elaboração do vasilhame, mas seguem uma padronização mais generalizada que é compartilhada por todo o grupo. A mesma interpretação pode ser feita com relação aos dendrogramas dos tipos ja'e e ja'eniwa. No dendrograma do tipo ja'eniwa, inclusive, pode-se observar que o grupo de vasilhas que se encontram em Altamira (cor cinza) formam um conjunto muito homogêneo apesar de terem sido produzidas por diferentes ceramistas; o que reforça a percepção da padronização tecnológica.

O dendrograma relativo ao tipo *japepa'i*, no entanto, é o mais significativo para ilustrar esta questão e, ao mesmo tempo, permite a associação mais clara entre instrutoras e aprendizes nos diferentes conjuntos.

Como se pode observar, existem cinco conjuntos distintos de vasilhas que apresentam características muito semelhantes entre si. Ao correlacionarmos as vasilhas às suas produtoras, observa-se que, no primeiro conjunto, estão as ceramistas de nome Pire, Tapira, Marakowa, Myra, Arame, Tara, Muteri e, no segundo conjunto, estão Mara, Tara, Miravu, Tapira, Myra, Ajurui, Pire. Ou seja, a maioria das ceramistas do primeiro conjunto aparecem no segundo conjunto e, conforme se observa no dendrograma, estes dois conjuntos são muito semelhantes entre si, pois já estão agrupados no segundo nível do diagrama. Outro dado interessante com relação a estes dois conjuntos é que nele se agrupam mãe e filha (Pire e Miravu) e duas duplas de irmãs (Tapira e Ajurui) e (Marakowa e Muteri), ou seja, categorias de mulheres que normalmente pertencem a um mesmo grupo doméstico e que certamente compartilham de uma padronização na produção de sua vasilhas.

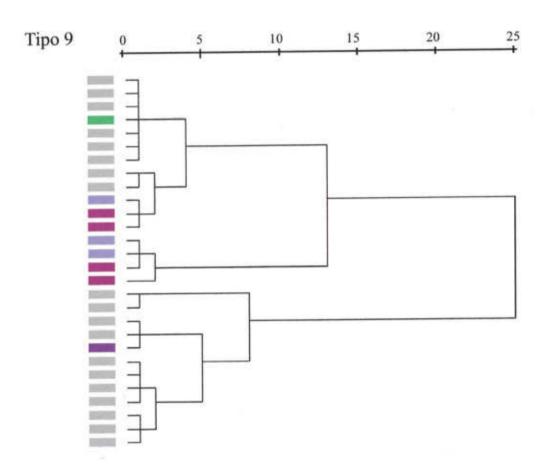
No terceiro conjunto estão as ceramistas Marakowa, Muteri, Mara, Ajurui, Myra, Maya, Arame, Tara, Murukai, Muri, Mamari, Tapira, Miravu. Assim, à exceção de Maya, Muri e Mamari, todas as demais ceramistas já aparecem nos grupos anteriores. No quarto conjunto, temos Mara, Miravu, Myra, Tara, Ararea, Taimira, Wewe'i, Matuia, Tapira, Patua, Arame, Murukai, Turei. É um conjunto formado por mães e filhas (Myra e Turei), (Matuia e Patua), (Taimira e Arame), (Murukai e Miravu) e tias e sobrinhas (Matuia e Tapira), (Ararea e Wewe'i). O quinto conjunto apresenta vasilhas muito semelhantes as do quarto grupo e as ceramistas que nele aparecem são Miravu, Mamari, Muri, Ture, Muteri, Murukai, Tapira, Ajurui, Muteri, Taimira, Jakunda, Myra. É um conjunto formado por mãe e filha (Muteri e Ture), (Miravu e Murukai) e irmãs (Tapira e Ajurui)



Vasilhame japepa'i

Portanto, apesar de existirem cinco conjuntos distintos no primeiro nível do dendrograma pode-se observar que as ceramistas se distribuem quase regularmente entre todos eles. Além disso, o dendrograma mostra um agrupamento quase total das vasilhas já nos primeiros níveis de correlação e isso indica uma grande semelhança entre elas.

Um dado interessante, no entanto, refere-se à produção do tipo ywua que é um vasilhame destinado exclusivamente para a venda, segundo as ceramistas. Analisando as peças existentes no Centro Cultural Indígena de Altamira pode-se notar pelo dendrograma que há uma grande diversidade nas vasilhas, ao contrário do que vinha sendo observado nos tipos de vasilhames analisados anteriormente. Isso poderia estar demonstrando que a confecção de vasilhas exclusivas para a venda não implica numa padronização tecnológica tão apurada quanto as que são produzidas regularmente no cotidiano.



Vasilhame ywua

Em resumo, o que estes dados estatísticos demonstram é que de fato, as ceramistas Asuriní apresentam uma padronização tecnológica e que, normalmente, mulheres que vivem no mesmo grupo doméstico têm uma semelhança ainda mais estreita no seu modo de produzir os vasilhames cerâmicos. Além disso, o fato de uma mesma ceramista aparecer em diferentes grupos é um



Vasilhames ywua.



Vasilhames ja'eniwa.



Variedade decorativa no vasilhame ja 'eniwa.

indicativo de que ela não tem um modo totalmente exclusivo de produzir seus vasilhames mas, ao contrário, compartilha de algumas características produtivas com as demais ceramistas⁵⁵.

Isso, no entanto, não impede que as mulheres exerçam sua criatividade individual na confecção de suas vasilhas. Todas dizem reconhecer seus vasilhames dentre os de outras ceramistas. Segundo elas, os tracos de identificação estão no acabamento da borda, do fundo e do corpo. Este reconhecimento passa por categorias extremamente sutis que, muitas vezes, são de difícil verbalização para as ceramistas. Eu jamais consegui identificar estas diferenças com precisão e elas próprias têm dificuldade em fazê-lo. Estrategicamente, elas costumam ter o cuidado de guardar separadamente suas vasilhas dentro das casas ou estruturas anexas, a fim de que estas não se misturem com as de outras mulheres do seu grupo doméstico.

Parece ser na pintura dos vasilhames, porém, que a sua individualidade se manifesta mais claramente. Segundo Müller (1992:247) a mulher

aprende junto ao seu grupo doméstico um "repertório particular (...) de variações do padrão tayngava", e é na recombinação deste padrão que ela exerce a sua criatividade.

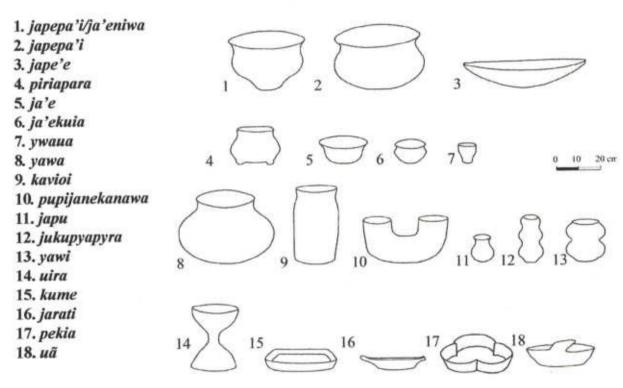
Conforme aponta Peter Roe (1995:45) "não há contradição entre criatividade individual e protótipos tradicionais". Assim, a partir de uma determinada estrutura de possibilidades oferecidas pela tradição cultural, as artesãs Asuriní podem fazer suas escolhas individuais e fazer da confecção dos objetos cerâmicos, também, "um veículo de experiência pessoal" (Bunzel, [1929]1972:52).

⁵⁵ A análise estatística dos dados quantitativos, bem como, a sua interpretação foi feita sob a orientação do NAE-UFRGS (Núcleo de Apoio Estatístico da Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

2.2.5 O CICLO DE VIDA DA CERÂMICA DOS ASURINÍ DO XINGU:

Nos trabalhos de Müller (1987, 1990) e Ribeiro (1982) foi definido um conjunto básico de sete tipos diferentes de vasilhas usadas respectivamente para cozinhar, servir, armazenar e transportar alimentos e líquidos (japepa'i, japepa'i/ja'eniwa; ja'e, ja'ekuia; japu, yawa, yawi). Além destes, as autoras mencionam ainda outros treze tipos que são variações destas formas básicas e que seriam utilizadas com os mesmos fins (jape'e, japeparakynga; ja'eniwa, ja'ei, kume; japuryna, yajuruwa, yajuruwiho, yawijuruva, indajiwa, pupianekanawa, kavioi, kavioi apua).

Durante minha pesquisa de campo eu registrei o mesmo conjunto básico de vasilhas. No que se refere às variações dessas formas básicas, no entanto, o resultado foi um pouco diferenciado, ou seja, foram encontrados os seguintes tipos (jape'ei; ja'ekuia; kume, uira, jarati, pekia, uã; kavioi, piriapara, ywua, pupijanekanawa).



Trata-se, portanto, de um conjunto de vasilhas dividas em quatro classes gerais utilizadas no processamento, consumo e armazenagem de alimentos e líquidos⁵⁶:

- 1) panelas de cozinhar (japepa'i, japepa'i/ja'eniwa, jape'e e jape'ei)
- 2) panelas para servir (ja 'e, ja 'ekuia, piriapara e ywua)
- 3) pratos para consumir (kume, uira, jarati, pekia e uã)
- potes para transportar e armazenar líquidos (japu, yawa, yawi, kavioi, jukupyapyra e pupijanekanawa).

⁵⁶ Esta classificação das vasilhas foi feita segundo as informantes Asurini.

A seguir eu descreverei os usos que estas vasilhas têm tido atualmente entre os Asuriní, bem como, os aspectos relativos à sua durabilidade, reuso, freqüência, armazenagem e descarte.

2.2.5.1. A vida útil da cerâmica Asuriní:

Atualmente, no cotidiano, as mulheres Asuriní abandonaram o uso tradicional da maioria dos vasilhames cerâmicos, principalmente, aqueles utilizados para servir alimentos e armaze-



As vasilhas do ritual Maraka.

assadas.

nar e transportar líquidos. Esses têm sido substituídos por vários tipos de objetos industrializados como, por exemplo, panelas de alumínio, jarras plásticas, pratos, copos, bacias e garrafas térmicas. Assim, a sua produção têm se restringido principalmente para a venda e quando esta não ocorre, os mesmos são utilizados como depósitos de miudezas no interior das casas.

Os tipos de vasilhames que ainda têm conservado o seu uso tradicional são o *japepa'i* e o *japepa'i/ja'eniwa*, *ja'e, jape'e* e o *jape'ei*, usados respectivamente para cozinhar e servir os mingaus – no consumo cotidiano ou nos rituais -, torrar a farinha e fazer beijus. Em algumas ocasiões pode-se observar uma mulher cozinhando carne de mutum ou de peixe nos vasilhames de tipo *japepa'i* mas, normalmente, as carnes são processadas em panelas de alumínio ou são

Segundo as informantes, a durabilidade de um japepa 'i para cozinhar gira em torno de dois a três anos e do jape 'e de dois a quatro anos. Este tempo de vida útil, no entanto, é muito variável podendo se restringir a dias dependendo de diferentes fatores: uso intenso, brincadeiras infantis, acidentes durante o transporte e uso e falhas do processo produtivo. Numa de minhas permanências na aldeia, por exemplo, um vasilhame do tipo jape 'e rachou no fundo e, segundo sua proprietária, ele tinha apenas um ano de uso. Segundo ela, o mesmo havia estragado, porque era emprestado com muita freqüência para a filha e para a mulher de seu tio materno.



Cozinhando mingau no japepa'i.



Torrando farinha no jape'e.

As mulheres dizem que o *japepa'i* é um vasilhame menos durável que o *jape'e*, porque o primeiro vai com muita freqüência para o fogo. De fato, enquanto este vasilhame é usado praticamente todos os dias para cozinhar, o *jape'e* é usado apenas uma ou duas vezes por semana para torrar a farinha ou fazer beijus.

Cabe ressaltar, no entanto, que os vasilhames mesmo quando danificados são reaproveitados e adquirem uma série de outros usos no cotidiano. Até mesmo os cacos cerâmicos são utilizados, seja como recipientes para colocar a tinta do jenipapo usada na pintura corporal, como protetor de calor nas fogueiras quando as mulheres aplicam a resina de jatobá ou como suporte nas estruturas de queima das vasilhas recém fabricadas.

Ao longo de minha pesquisa, procurei identificar o maior número de reutilizações possíveis para as vasilhas e pude observar que o mais frequente é encontrar as mesmas servindo de trempe nos fogões. Algumas são usadas para cozinhar o óleo de babaçu e outras como reservatório de argila ou cascas de mogno usadas como corante das fibras. Elas, também, podem servir para guardar produtos alimentícios como a farinha ou as sementes de milho; armazenar miçangas, sementes, ferramentas, equipamento de pesca, resina de jatobá, carvão para a pintura corporal, algodão e, eventualmente, servir de lixeira.



Os vasilhames usados como trempe nos fogões.

Todas as vasilhas que eu vi sendo usadas para estes fins estavam danificadas. No caso do japepa'i, era possível identificar rachaduras na base ou nas paredes e quebras nas bordas. Nas vasilhas de outros tipos os danos eram relativos a rachaduras na sua face externa ou descascamento da pintura.

2.2.5.2. Frequência, armazenagem e descarte das vasilhas cerâmicas na aldeia Asuriní:

Em minhas primeiras idas a campo fiz um levantamento da freqüência de uso das vasilhas por residência e constatei que a média de vasilhas do tipo *japepa'i* era de duas por unidade doméstica, enquanto que a do tipo *jape'e* era de uma por unidade doméstica⁵⁷. Esta última costuma, inclusive, ser objeto de empréstimo entre as mulheres de um mesmo grupo doméstico. Eventualmente, as vasilhas de tipo *japepa'i* também são emprestadas e, principalmente, as de tamanho grande utilizadas para cozinhar o mingau nos rituais.

Apesar do número baixo de panelas usadas por unidade doméstica, na aldeia observei que as Asuriní possuíam um considerável número de vasilhas armazenadas. Em minha segunda permanência em campo (setembro, outubro e novembro de 1997) foram contadas 223 vasilhas em toda a aldeia - somando aquelas reservadas para a venda mais as que estavam armazenadas para serem usadas no cotidiano. Fazendo uma média da distribuição das panelas na aldeia, seria obtido um total de 14 vasilhames de diferentes tipos, por unidade doméstica. Porém, foi possível observar que na realidade a discrepância entre uma casa e outra era muito grande. Algumas ceramistas tinham até trinta panelas armazenadas em sua casa enquanto outras apenas duas. Isto dependia ao meu ver, da disponibilidade da mulher em produzir cerâmica para armazenar, bem como, da sua preferência pelas panelas industrializadas.

O que pude observar, também, é que a frequência de produção de vasilhames cerâmicos era bastante pequena nesta época do ano. Em noventa dias de permanência na aldeia eu registrei a confecção de trinta e quatro vasilhas de diferentes tipos. Destas, três foram feitas para eu levar, três para as crianças brincarem, três para as jovens ceramistas exercitarem o processo de manufatura, vinte para serem vendidas aos visitantes que chegaram à aldeia (equipe de saúde e funcionários da FUNAI) e cinco do tipo *jape 'e* para uso das próprias ceramistas.

Em minha penúltima ida a campo, no entanto, (março e abril de 1998) pude constatar que a freqüência de produção das vasilhas era muito intensa durante esta época do ano. Nos sessenta dias em que permaneci na aldeia foram produzidos cinqüenta e dois vasilhames do tipo japepa'i e cinco do tipo ja'e e, além destes, elas também manufaturaram quinze vasilhas do tipo jape'e. A média de utilização de vasilhas, no entanto, não era muito diferente, ou seja, era de dois jape'e e de três japepa'i por unidade doméstica. Logicamente havia um maior número de vasilhas novas armazenadas, no interior das casas, para uso posterior. Ao mesmo tempo, porém, a freqüência total de vasilhas na aldeia não era muito diferente do que eu havia constatado no ano anterior, apesar da produção intensa: um total de 287 panelas.

⁵⁷ Há familias que utilizam até cinco vasilhames de tipo *japepa'i* e dois de tipo *jape'e*, enquanto outras possuem apenas um *japepa'i* e não possuem vasilhas do tipo *jape'e*.



Armazenagem de vasilhas no interior de uma unidade doméstica.

A discrepância entre panelas que estão efetivamente sendo usadas e aquelas que estão armazenadas, tem a ver com o padrão de estocagem das Asuriní que, por sua vez, está relacionado com a vida útil das vasilhas na aldeia. Como já foi possível verificar anteriormente quando descrevi os usos e reusos dos vasilhames cerâmicos o seu aproveitamento é muito intenso, pois as mesmas são utilizadas mesmo quando totalmente danificadas – como no caso dos cacos cerâmicos. Isso faz com que as vasilhas danificadas não sejam descartadas e permaneçam na aldeia para serem novamente reutilizadas. São construídas, inclusive, estruturas anexas às casas para armazená-las. Foto 11 normal

Razões de ordem estética e simbólica, também influenciam na estocagem e consequente frequência das vasilhas na aldeia. Cabe lembrar, que todos os anos, na época da colheita do milho (fevereiro a abril) as ceramistas se empenham na produção de novos vasilhames do tipo japepa 'i que serão utilizados para cozinhá-lo o milho. E, conforme já destaquei, o milho é um produto extremamente importante na dieta Asuriní e seu plantio está envolto em uma série de cuidados por parte daquela que planta. Além disso, é no período de sua colheita que iniciam os ritos do ture e o mingau de milho é um dos produtos alimentares fundamentais durante os mesmos.

Além disso, é importante ressaltar que as vasilhas cerâmicas são um patrimônio para as ceramistas e elas costumam mostrar com satisfação suas panelas e acumulá-las é algo que lhes dá grande prazer. Pode-se dizer que as mulheres se identificam com seus vasilhames ou como



Vasilhas identificadas danificadas em uma estrutura anexa.

aponta Lévi-Strauss (1986:164) " se metamorfoseia em seu produto; de fisicamente exterior se converte em moralmente integrada a este".

Esta relação da ceramista com os seus vasilhames é tão importante que, quando uma ceramista morre, suas vasilhas devem ser quebradas e jogadas fora. Quando perguntei o por quê disso a uma informante esta respondeu: "é para ninguém ficar lembrando dela, ter saudade". Conforme Müller (1990:70) ressaltou quando um Asuriní morre, não se pode pronunciar o seu nome "sob pena deste levar consigo quem o nomeou", conseqüentemente é também necessário destruir aquilo que faz lembrar dele. Isso está relacionado à distinção crucial que os Asuriní fazem entre vivos e mortos, entre os que têm ynga (uno, vivente) e os que são anynga (divididos, espíritos).

Finalmente, pode-se entender a manutenção das vasilhas cerâmicas como uma forma dos Asuriní reafirmarem a sua visão de mundo. Assim, as vasilhas cerâmicas não são armazenadas apenas porque serão objetos reutilizados mas, também, porque são objetos de tal modo carregados de significados que ao serem vislumbrados, possibilitam aos Asuriní pensarem a si próprios, ou seja, "olhá-los e se olharem" (van Velthem,1995:15). Assim, as vasilhas cerâmicas realmente marcam presença na aldeia, pois em todo o lugar nos deparamos com as mesmas e seus vestígios.

Devido a este modo de percepção dos vasilhames cerâmicos, é interessante observar que os mesmos, em sua maioria, são descartados sem muita sistematização. Costumam ir se deteriorando na aldeia e seus cacos vão se espalhando pelo interior das casas, bem como, pelo pátio

da mesma. Quando as mulheres fazem a limpeza das casas e das áreas adjacentes, estes cacos vão se misturando aos demais detritos e são, então, levados para as áreas das lixeiras chamadas de *tyapyra*.

Quando perguntava onde eram jogados os cacos e panelas velhas, as informantes normalmente costumavam dizer "por aí" - apontavam com os lábios para o chão em todas as direções. Por outro lado, quando eu fazia menção de jogar fora alguma panela quebrada, elas logo diziam "não joga não, deixa por aí".



Detalhe de uma lixeira Asurini.

Ao longo de minhas permanências na aldeia eu investiguei as áreas de lixeira e fiz coletas superficiais de cacos cerâmicos na área das mesmas. Pude constatar que os vestígios cerâmicos são normalmente pequenos e dificilmente uma vasilha inteira pode ser reconstituída⁵⁸. Ou seja, as vasilhas são quase totalmente "consumidas na aldeia" restando pouco para ser descartado de maneira definitiva.

2.2.6. A CERÂMICA E O RITUAL TAUVA

Entre os Asuriní, como se pode observar, a confecção da cerâmica pelas mulheres é parte de um conjunto de atividades muito mais amplo e a sua importância está relacionada não apenas à subsistência do grupo doméstico do qual elas fazem parte mas, também, à dinâmica da vida social e ritual. Em minha última temporada de campo (setembro de 1998), eu pude compreen-

⁵⁸ Eu coletei os cacos cerâmicos e durante o tempo disponível fiz alguns exercícios de reconstituição dos mesmos. Consegui reconstituir apenas pequenas partes de vasilhas pois, na maioria das vezes, os cacos estavam incompletos.

der melhor esta relação a partir da observação do ritual tauva que foi realizado quando a tavyva (casa comunal) estava quase concluída.

A seguir eu irei relatar o processo de construção da *tavyva*, destacando as etapas que me foram possível acompanhar e, ao mesmo tempo, descrever a sequência ritual do *tauva* e o processo de confecção do vasilhame ritual *tauva rukaia* (receptáculo de *tauva*).

2.2.6.1. A construção da tavyva:

Conforme Müller (1990:49-52) descreveu a tavyva é a casa comunal utilizada como moradia para diferentes famílias e, ao mesmo tempo, é o local que abriga as sepulturas dos mortos e onde são realizados alguns dos principais rituais do ture. O espaço de habitação é localizado nas duas extremidades da casa e cada família nuclear ocupa, normalmente, uma área entre dois esteios principais. A área cerimonial, onde são desenvolvidos os rituais, fica localizada no centro da tavyva, onde estão as sepulturas e o vasilhame ritual tauva rukaia, relacionada ao ritual tauva. Neste sentido, a casa é tanto um espaço de uso doméstico quanto um espaço de domínio público, bem como, é o cemitério da aldeia.

Antes de descrever o ritual, portanto, é importante salientar o processo de construção da casa comunal, pois a existência da *tavyva* era condição fundamental, segundo os Asuriní, para que o vasilhame ritual chamado *tauva rukaia* fosse produzido e o próprio ritual *tauva* pudesse ocorrer.

Como eu disse anteriormente, a *tavyva* incendiou no ano de 1996 quando eu havia estado pela primeira vez na aldeia. Logo após o incêndio, os Asuriní começaram a limpeza dos detritos resultantes da queima, varreram o terreno e recolheram os vasilhames cerâmicos que haviam ficado depositados no interior da mesma e que não puderam ser retirados durante o incêndio. Depois disso, a segunda providência tomada foi a construção de uma estrutura provisória para proteger a área onde se encontravam as sepulturas dos mortos. Depois disso, nada mais foi feito com relação à *tavyva* e seus moradores trataram de construir novas casas para suas famílias. Assim, embora os Asuriní tivessem planejado iniciar a construção da *tavyva* já em 1996, logo após o incêndio, isto só ocorreu efetivamente meses depois, no ano de 1997.

A tavyva é uma estrutura com dimensões bastante grandes sendo que, atualmente, ela mede 32m de comprimento por 7m de largura e 5,80m de altura. Tem uma estrutura abobadada sendo que a cobertura/parede é feita do broto da folha do babaçu que é disposta sobre uma estrutura de caibros apoiados sobre os esteios, a cumeeira e o conjunto de travessões que constituem a estrutura da casa.

Conforme salientou Müller (1990:52) a construção da tavyva é sempre liderada por um

ijara (dono)⁵⁹ e, segundo pude observar, este é considerado o responsável principal pelo andamento das atividades, desde a coleta da matéria-prima até o final da construção em si. É ele, também, que convida outros membros da aldeia a residirem em sua companhia no interior da casa. E este indivíduo tem o seu local de moradia definido, ou seja, deve instalar-se no lado da casa cuja parede está voltada para a área onde são realizados os rituais do turé. Este lado da casa é considerado a sua frente (aka 'yva ou ariva) em oposição ao lado de trás (ruvajara). Desta vez, o ijara escolhido foi um homem relativamente jovem, com aproximadamente 38 anos de idade, e que por esta razão, ainda é um aprendiz da construção da tavyva, tendo sido orientado e auxiliado pelos homens mais velhos e mais experientes nesta tarefa.

Quando retornei à aldeia em setembro de 1997 eles já haviam colocado 8 dos 10 esteios periféricos verticais da casa e o travessão central⁶⁰. Segundo Müller (1990:53) quando estes esteios chegam à aldeia, as mulheres executam o choro ritual e o dono da casa (*ijara*) faz referência aos mortos e todos choram. Segundo meus informantes, os esteios que recebem o choro ritual são aqueles alinhados no centro da *tavyva*, próximos às sepulturas, bem como, o travessão central colocado sobre eles. Como eu não estava na aldeia, quando eles os trouxeram não pude presenciar este ritual, mas pude acompanhar a colocação dos 2 esteios periféricos verticais restantes, bem como, a colocação dos demais travessões e em nenhuma destas ocasiões houve o choro ritual.

A retirada destes esteios periféricos e travessões é uma tarefa árdua que mobiliza várias pessoas e implica em várias horas de trabalho. Os Asuriní costumam se deslocar pela manhã até a mata, a fim de localizar a árvore adequada para fazer o esteio ou travessão. Ela é derrubada, descascada e depois transportada nos ombros por homens e mulheres até a aldeia. Ao longo do caminho são colocados outros troncos - no sentido transversal e a aproximadamente 1,50m de altura do chão - que servem para apoiar os troncos e permitir que os carregadores descansem alguns minutos durante o trajeto.

As famílias costumam se revezar na tarefa de transportar os troncos. Alguns indivíduos podem se incumbir de derrubar a árvore enquanto outros irão, no dia seguinte, descascá-la e transportá-la para a aldeia. Os esteios e travessões são depositados já nos locais a eles destinados na estrutura da casa. São abertos buracos com aproximadamente 1m de profundidade e 40cm de largura, onde serão afixados os esteios a partir de um sistema de alavancas e forquilhas que os suspendem para depois enfiá-los nos buracos. Sobre esta estrutura de esteios são encai-

Para descrever a arquitetura da casa utilizo o glossário da habitação (Malhano, 1987:93-94). Vide em anexo a explicação dos termos.

⁵⁹ A autora relata que em 1979, quando os Asurini reconstruiram a tavyva, foram escolhidos dois donos para liderarem a construção da casa.

xados os travessões com o auxílio de andaimes que possibilitam que os mesmos sejam suspendidos e encaixados corretamente.



Homens Asuriní carregando um esteio da tavyva.

Até março de 1998, quando retornei à aldeia, eles haviam concluído a colocação dos esteios periféricos inclinados, bem como, parte dos frechais, que são encaixados e amarrados



A tavyva meses após a queima.



A tavyva sendo reconstruída.

sobre estes esteios e apoiados e amarrados sobre os travessões, através de um sistema de andaimes e cordas. No período de sessenta dias em que lá permaneci eles terminaram a colocação dos frechais, bem como, dos demais travessões que são encaixados sobre os frechais e amarrados aos esteios inclinados. Além disso, concluíram a colocação dos esteios centrais - mais altos que os periféricos - , bem como, da longarina e da cumeeira. Estas últimas peças são colocadas a partir de um sistema de cordas, forquilhas e andaimes sobre os quais os troncos são rolados até o ponto onde serão amarrados - no caso da longarina - ou encaixados e amarrados - no caso da cumeeira.

Depois que a estrutura está pronta colocamse os caibros que irão sustentar a cobertura de palha e dar a forma abobadada à casa. Esta etapa de trabalho foi realizada entre os meses de maio e setembro quando eu não me encontrava na aldeia. Da mesma forma, grande parte da cobertura de palha já estava pronta, quando eu retornei à aldeia em setembro de 1998.

Segundo Müller (1990) esta etapa da construção implica na execução de alguns ritos relacionados à Cobra (maya) um ser sobrenatural que, na mitologia Asuriní, está ligado à flauta do ritual ture e tem uma conotação fálica. Segundo ela, quando se inicia a cobertura da casa com a palha de babaçu:



A tavyva servindo de moradia para o Ijara e sua família.



A tavyva quase concluida.

"O primeiro maço que chega ao local de construção representa uma cobra, e se coloca em uma de suas extremidades um pedaço de folha para imitar a língua do animal. Este feixe se chama *pindambaia* (baia=cobra; pinda de pindava=palmeira de babaçu)" (Müller, 1990:53).

E assim:

"O simbolismo da introdução da 'cobra de folhas de palmeira' está relacionado à procriação dos membros da aldeia, ligada à construção da *tavyve*" (Müller, 1990:54)

Apesar de não ter presenciado este momento pude, no entanto, acompanhar algumas famílias na retirada dos brotos da folha de babaçu, nas proximidades da aldeia. Costumávamos sair pela manhã, de canoa e retornávamos três ou quatro horas depois carregados de cinqüenta feixes de palha, aproximadamente. Ao chegarmos à aldeia, transportávamos a palha para o interior da casa, auxiliados por outros membros da aldeia, a fim de que os responsáveis pela colocação da cobertura pudessem abrir a palha e depois ir colocando-a sobre a estrutura de caibros.

A colocação da palha se dá a partir da constante sobreposição de um feixe sobre o outro. As laterais dos feixes são descascadas de modo a tornar o encaixe perfeito; o feixe de cima é chamado de *ikupepiaava* e o de baixo de *iputia*. Estes feixes são amarrados aos caibros, com

enviras, numa distância de 20cm um do outro, no sentido vertical. No período em que lá fiquei, nos meses de setembro e outubro, acompanhei a colocação da palha e pude constatar que este trabalho estava sendo executado exclusivamente pelos homens mais velhos, que serão os possíveis moradores da casa, bem como, pelo *ijara*. Cada um deles era responsável pela cobertura da sua área de moradia. Até onde pude acompanhar, o setor onde o *ijara* estava ocupando foi o único a ficar terminado sem que ele passasse a auxiliar os demais. Por esta razão, não pude ver o trabalho de acabamento do telhado, quando eles colocam o zimbório, por eles chamado de *yapyterauiava* (*pytera*=derradeiro).

No que se refere à matéria-prima, todos os esteios foram feitos de uma árvore chamada mariri 'yva e os caibros, travessões, andaimes e forquilhas da imyraryna⁶¹. Todas as amarrações são feitas com cipó, sendo que as provisórias - dos andaimes - são feitas com uma espécie por eles chamada de kururuipa e as amarrações definitivas com uma espécie chamada utima. As enviras utilizadas na amarração das palhas do telhado são de uma espécie chamada ipamatim e yvykyra. Os dados que eu obtive em campo com relação à matéria-prima para a construção da tavyva são idênticos aos obtidos anteriormente por Delarole (1983) e Müller (1990), o que demonstra a preocupação dos Asuriní no que se refere à seletividade da matéria-prima empregada nesta construção.

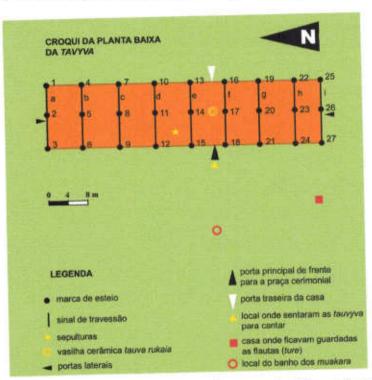
Além de destacar a seletividade na escolha da matéria-prima gostaria de mencionar que todas as peças da arquitetura da casa possuem uma nomenclatura específica e que esta pode se referir à função que elas desempenham na estrutura da casa, à ordem de sua execução ou, ainda, a diferentes conteúdos simbólicos, o que nos possibilita entender melhor a importância que esta estrutura possui para os Asuriní.

Assim, os 6 esteios periféricos das laterais da casa (1; 3; 25; 27) são chamados de uvaveuara⁶². Segundo Delarole (1983:68) os esteios periféricos verticais (7; 9; 13; 15; 19; 21) são chamados de ajura que na terminologia de parentesco é o "nome dado ao outro cônjuge do esposo no casamento poligâmico: os dois cônjuges compartilham o mesmo esposo e as obrigações que provem a subsistência do grupo". Segundo meus informantes, estes esteios também são chamados de tupavi 'yva (tupavi=rede de dormir), pois são eles que definem os locais de moradia onde as redes de dormir serão amarradas pelos ocupantes da casa. Os travessões (a, b, c, d, e, f, g, h, i), por sua vez, são chamados de ajura 'yva, justamente porque se apoiam sobre os esteios ajura; e, os frechais (j) são chamados de apapaita. Os esteios periféricos inclinados (4;

Segundo os Asuriní quer dizer "cara da casa", mas não se trata de uma tradução literal da palavra.

⁶¹ Mariri 'yva - o nome regional é taúba; imyraryna - o nome regional é cabeça de arara. Os nomes regionais das demais espécies vegetais utilizadas na confecção da casa comunal eram desconhecidos dos Asuriní e, por esta razão, não foram alencados.

6; 10; 12; 16; 18; 22; 24) são chamados de *myna* e os esteios centrais (2; 5; 11; 17; 23) que sustentam a longarina (1) (*murungava*=andar em cima) e a cumeeira (m) (*yapyteryva=pytera*=derradeiro; *yva*=que possibilita, que dá; ou *akapyrita*) são chamados de *avaymava'yva*. Porém, o esteio central (14) que fica próximo ao cemitério é chamado de *ariva* ete, pois segundo os Asuriní é "o esteio principal da casa". Quando solicitei que eles traduzissem esta palavra para mim eles disseram que *ariva*=chefe e *ete*=verdadeiro. Porém, eles também usam a palavra *ariva* para designar o corpo, como quando dizem *je ariva*=meu corpo.



Dois outros esteios centrais (8; 20) têm esta nomenclatura, porém acrescida da palavra ruvajara, ou seja, são chamados de ariva ruvajara. Na explicação Asuriní ariva faz referência ao esteio principal (14) e ruvajara quer dizer "de frente para, alinhados". Ou seja, seriam os esteios que estão alinhados com o chefe da casa. Para os Asuriní, os esteios que de fato sustentam a tavyva são respectivamente os de nº (7; 8; 9; 13; 14; 15; 19; 20; 21) em nosso croqui.

A relação da casa com o corpo humano, também está presente na definição dos caibros que os Asuriní chamam de *jerakynga*=costela.

Portanto, como sugeriu Müller (1990:53) a *tavyva* é como um corpo que abriga em seu interior os membros da aldeia, bem como, a sepultura dos mortos. Segundo informantes, toda vez que eles ocupavam um assentamento e alguém morria, era necessário construir uma *tavyva*. Uma Asuriní já falecida, chamada Ajuruí, costumava dizer: "morre alguém, constrói *tavyva*, tem aldeia" (com. pessoal de May, 1998).

A palavra tavyva é uma combinação da palavra tava=aldeia e do componente yva que como já demonstramos anteriormente pode ser traduzido como "aquilo que possibilita; que dá", como no exemplo da palavra marita 'yva que designa a palmeira de babaçu ou a árvore que dá o marita=coco (Monserrat, 1998:41). E, sendo assim, a tavyva seria aquilo que possibilita a aldeia existir, pois ela abriga dentro de si os seus membros e é no seu interior e no seu entorno que a vida cotidiana e ritual dos Asuriní pode acontecer.



2.2.6.2. A tauva rukaia e o ritual tauva:

Desde que a *tavyva* incendiou em 1996 e as mulheres executaram o choro ritual e os Asuriní comentaram que o *ynga* dos habitantes da aldeia havia se dispersado - o que desencadeou, na época, a execução de vários rituais *maraka* para restabelecer a ordem que havia sido rompida com o incêndio - eu não os tinha visto tão empenhados em realizarem os seus rituais do ciclo do *ture*.

Em novembro de 1997 os homens executaram a dança *tivagava* durante uma semana, na praça em frente à *tavyva*, e me explicaram que eles estavam executando um "*turezinho*", devido ao fato da casa ainda estar em processo de construção. Porém, desde março de 1998 quando a construção da casa passou a ser mais sistemática e eles de fato se mobilizaram nesta tarefa, a vida ritual dos Asuriní e, principalmente, o ritual do *ture* adquiriu uma intensidade que eu não havia presenciado até então.

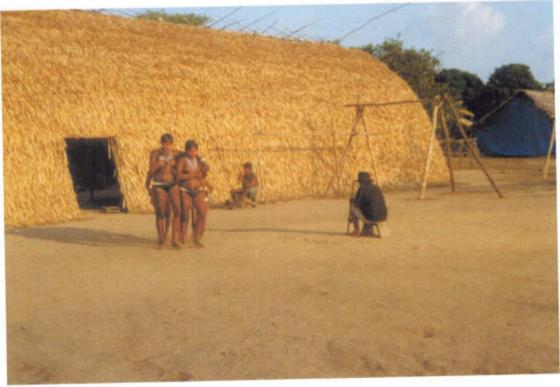
Conforme descreveu Müller (1990:91) o tauva é um conjunto ritual que faz parte do complexo ritual do ture que está relacionado com "diferentes instituições como a iniciação dos jovens, a guerra e a celebração dos mortos". Este complexo ritual é realizado entre a estação da chuva e a estação da seca e tem seu início com a colheita do milho. No ano de 1998, eles iniciaram o ture mais tarde, pois na época da colheita do milho (março-abril) houve uma incidência muito grande de gripe na aldeia que mobilizou os Asuriní para a realização de vários

maraka e, além disso, a casa grande (tavyva) ainda não estava pronta; assim, o ritual tauva, cujos ritos iniciais costumam ocorrer em abril só teve início em setembro.

O ritual tauva está relacionado ao mito de tauvyma, personagem mítica que é identificada pelos Asuriní como a oleira primordial e que, no mito, teve seu marido morto pelo irmão⁶³ e que por isso vai embora do mundo dos humanos se jogando no rio e se transformando no sobrenatural tauva. Este ritual desenvolve-se à beira do rio (rito inicial)64 - cujo objetivo é trazer o espírito tauva para a aldeia - e na praça em frente à tavyva. Em 1998 eu não observei o rito inicial, pois quando cheguei à aldeia a segunda fase do ritual estava em execução.

Nesta segunda fase, todos os dias, as duas jovens assistentes do ritual (vanapi) passavam nas casas das executoras principais dos cantos (tauvyva) para conduzi-las até à frente da porta principal da tavyva onde passavam a executar a sequência de cantos. Primeiramente, elas buscavam Ukina que era a tauvyva principal (moreroryva)65 e, depois que ela terminava a sua seqüência, a conduziam de volta à sua casa e iam buscar outra tauvyva para que esta desse continuidade à sessão de cantos. Quando todas as tauvyva - num total de cinco mulheres haviam cantado, a sessão ritual acabava.

As tauvyva realizavam os cantos sentadas em um banco e segurando em uma das mãos um bastão chocalho (auai'yva) - em cuja extremidade inferior era amarrado um chocalho feito



O ritual tauva.

⁶³ Vide em anexo o Mito Nº2.

⁶⁴ Vide descrição desta fase inicial do ritual em Müller (1990:94-95).

⁶⁸ Moreroryva e vanapi são também os termos usados para designar o pajé principal e o assistente no ritual do maraká. Ou seja, no ritual tauva, os papéis masculino e feminino aparecem invertidos (Müller, 1990).

de coquinhos de tucum - que era batido no chão acompanhando o ritmo do canto por elas executado. Às *vanapi* cabia dançar em volta da *tauvyva*, abraçadas uma na outra, de lado e entoando um canto em resposta àquele cantado por ela. Estas seqüências de canto eram realizadas duas vezes por dia, sendo que a primeira começava por volta das 4h da madrugada e terminava às 7h da manhã e, a segunda, por volta das 20hs até às 23hs. Às vezes estas sessões podiam ser mais reduzidas dependendo da disposição tanto das *tauvyva* quanto das *vanapi*. Em alguns dias, elas também realizavam as sessões de canto ao meio-dia com duração de uma hora.

Enquanto elas cantavam e dançavam as demais mulheres da aldeia costumam ficar em volta do espaço ritual observando, conversando ou fiando algodão. Elas também podem acompanhar as *vanapi* em sua dança, se posicionando atrás delas. Além disso, aquelas mulheres ligadas às *vanapi* por algum laço de parentesco costumam fornecer alimento e bebida a elas durante o período em que duram as sessões de canto.

Paralelamente ao ritual tauva, os homens realizavam o ture, ou seja, eles tocavam as flautas e dançavam, porém em um espaço diferenciado àquele das mulheres. Eles se posicionavam na praça cerimonial em frente à casa das flautas e, normalmente, iniciavam as suas atividades depois que as mulheres encerravam as sessões de canto. Em algumas noites, porém, eles tocavam as flautas concomitantemente à sessão de canto das mulheres.



Os homens tocando as flautas

Estes procedimentos rituais se repetiram durante vários dias tendo sofrido algumas alterações à medida em que avançava o ritual. Numa das noites, por exemplo, a *tauvyva* principal entoou seu canto de pé, abraçada em outra *tauvyva*. Elas começaram a dançar em volta do espaço ritual e eram acompanhadas pelas *vanapi* que iam atrás delas, dançando e respondendo em coro ao seu canto. Elas circularam por toda a praça em frente a *tavyva* e iam, inclusive, em direção ao rio. Os homens não tocavam as flautas e apenas observavam a performance das mulheres. Segundo uma informante Ukina estava dançando daquela maneira porque o espírito de *tauva* havia chegado.

No dia seguinte, o procedimento ritual voltou a ser como de inicio. Alguns dias depois, as sessões de canto foram executadas por dois grupos distintos cada um liderado por uma tauvyva diferente - Ukina e Maya. Elas se posicionaram em locais diferentes da praça cerimonial, sendo que a moreroryva (Ukina) ficou em frente à porta principal da tavyva e a outra tauvyva (Maya) posicionou-se em frente à casa das flautas onde estavam os homens. Elas entoaram os cantos como de costume até que, num determinado momento, a moreroryva se levantou e começou a dançar acompanhada de uma outra tauvyva (Ararea), as vanapi e demais dançarinas. Neste momento, os dois grupos de dança liderados pelas duas tauvyva se juntaram e começaram a circular pela praça cerimonial. Segundo os Asurini, elas estavam dançando com a Cobra (ipiramaya) que havia chegado para ocupar o seu lugar no espaço ritual⁶⁶.

Depois desta dança, os dois grupos separaram-se e, novamente sentadas, as *tauvyva* Ukina e Maya prosseguiram com os cantos. Num determinado momento, o espírito de *tauva* chegou para Ukina que entrou em transe tendo sido amparada por uma *tauvyva* e pelas *vanapi*. Depois dela, foi a vez de Maya receber o espírito de *tauva* e ser amparada por um dos pajés, durante o transe. Depois disso, o ritual transcorreu como de costume - desta vez por toda a noite - com o revezamento das *tauvyva* nos cantos. Em vários momentos, nesta noite, homens e mulheres executaram o choro ritual.

Cabe ressaltar que na manhã daquele mesmo dia, o espírito da Cobra (turemaya) também havia chegado durante o ritual dos homens. Eles executaram uma dança por toda a praça cerimonial - com exceção do local em frente à tavyva. Depois disto, entraram na casa das flautas e choraram sendo que uma das tauvyva também chorou sentada no interior da tavyva.

Nesta etapa do ritual, já havia a participação de dois *muakara* - termo usado para identificar o guerreiro. Eles foram escolhidos dentre os homens mais velhos da aldeia, sendo que ambos haviam participado de embates contra os Araweté seus antigos inimigos.

Todos os dias os dois *muakara* ficavam sentados no interior da *távyva*, de frente para a porta principal que dá acesso à praça cerimonial. Eles permaneciam ali sentados o dia todo confeccionando enfeites de sementes e talas que seriam dados às *vanapi*. Quando anoitecia, eles

⁶⁶ A Cobra é um personagem mítico que está presente na maioria dos rituais Asurini. Durante minha permanência em campo eu registrei o mito que fala da relação da Cobra com o ritual do turé. Vide em Anexo 1 Mito N°6.



Os muakara, os pareara e as tauvyva.

eram conduzidos pelos pareara - anfitriões do ritual - até o local onde os homens tocavam as flautas. Eles participavam da dança juntamente com os outros homens e depois sentavam e contavam episódios de luta que eles haviam travado com seus inimigos. Ali permaneciam até o final das atividades ritualísticas noturnas.

Na manhã seguinte à chegada do espírito da

Cobra, novamente os dois grupos de dança do *tauva* se juntaram. Os *muakara* que estavam na casa das flautas foram conduzidos pelas *vanapi* até à *tavyva* onde ficaram sentados de frente para a porta principal. Num determinado momento, eles foram novamente conduzidos pelas *vanapi* até o local onde as *tauvyva* estavam cantando e ali permaneceram sentadaos juntamente com os *pareara*. Depois, e começaram a dançar abraçados às *vanapi* e as demais mulheres que estavam participando da dança. Um deles ficou entre as *vanapi* e o outro, atrás abraçado a outras duas mulheres. Duas *tauvyva* abraçadas uma na outra lideravam o grupo de dança e entoavam os cantos. A *tauvyva* principal (Ukina) carregava o *yapema* - artefato de madeira que é a representação de um peixe - e tinha um chocalho feito de coquinhos pendurado no tornozelo. A outra *tauvyva* (Ararea) carregava o bastão chocalho.



O banho ritual dos muakara.

Depois de dançarem durante um certo tempo, os muakara foram conduzidos para o interior da tavyva e ali permaneceram sentados, enquanto dois outros homens assumiam o seu lugar na dança. Quando a dança acabou os muakara foram conduzidos por dois pareara para o local onde estavam colocadas duas vasilhas cerâmicas e um balde com água. Foram banhados pelos pareara e novamente conduzidos para o interior da casa, momento em que se iniciou o choro ritual. As mulheres voltaram a dançar e cantar até que pararam e as pessoas se dispersaram, para retornar à praça cerimonial, somente à noite e realizar os procedimentos ritualísticos de sempre.

Este rito com os muakara foi repetido durante os dois dias seguintes sendo que, no segundo, por volta do meio-dia, eles foram tatuados nos ombros por um dos pajés da aldeia. Depois deste dia, eu não acompanhei mais o ritual, pois retirei-me da aldeia.



Demarcação do local da tauva rukaia.



Maya preparando o local da tauva rukaia.



Jakunda e Wewe'i dando o acabamento final.

Além destes procedimentos descritos acima pude acompanhar o processo de produção da vasilha cerâmica denominada tauva rukaia que, como o nome já diz, é o receptáculo do espírito de tauva e cuja confecção é parte das atividades do ritual tauva.

O trabalho de manufatura da panela se iniciou após seis dias de início do ritual. Numa manhã várias mulheres acompanhadas das vanapi foram coletar a argila num depósito próximo ao rio Xingu que é por elas há muito utilizado. As tauvyva não acompanharam esta coleta, pois durante o ritual, elas assumem o papel masculinos de pajé e, neste caso, o acesso ao depósito de argila lhes é vedado como é para todos os homens, conforme já havia salientado anteriormente. Fomos de canoa e levamos aproximadamente duas horas coletando a argila, num total de nove cestos do tipo pyrywitinga que pesavam 30Kg cada um. Toda a argila foi transportada e armazenada no interior da tavyva.

A limpeza e preparo da argila iniciou no dia seguinte e mobilizou quase todas as mulheres da



Mulheres Asurini preparando a argila.



Maya começando a preparar os roletes.



Maya confeccionando a base da vasilha.



Maya alisando os roletes com os dedos.

aldeia e, inclusive, as tauvyva. Esta tarefa durou dois dias e antes de estar acabada, uma das tauvyva (Maya) iniciou a manufatura da grande vasilha que é, também, chamada de japepa em referência ao japepa'i, vasilhame cotidianamente utilizado para cozinhar os mingaus. Maya foi auxiliada por Jakunda, considerada a maior especialista na confecção do vasilhame japepa.

A primeira etapa da manufatura é a confecção de um buraco no chão que servirá de base para a manufatura do fundo da vasilha, bem como, possibilitará que ela fique fixa sobre o solo sem cair. Este buraco foi feito pelo *ijara* (dono da casa), após um longo processo de medições realizadas por ele e pelos pajés, pois o *japepa* precisa ficar exatamente no centro da *tavyva* e alinhado com as duas portas principais (*ukina'yva*).

Depois que o buraco (70cm de diâmetro) estava alinhado Maya começou a modelar a base da vasilha. O procedimento é o mesmo daquele empregado na execução de todas as vasilhas, ou seja, os roletes vão sendo justapostos e unidos com o auxilio dos dedos e da espátula de cuia. No caso do japepa os roletes tem aproximadamente 50cm de comprimento e 6cm de largura. Maya pode contar com o auxílio das outras mulheres para confeccionar os roletes, bem como, para finalizar o alisamento da vasilha enquanto ela ia secando. Foi interessante verificar que o japepa, assim como os demais vasilhames Asuriní, inicia de uma forma cônica que vai sendo expandida à medida em que o vasilhame vai aumentando de tamanho. A parte mais difícil do processo de manufatura é,



Jakunda e Maya alisando a forma inicial da tauva rukaja.



Maya e Jakunda definindo a forma da tauva rukaia.



Mulheres Asurini auxiliando no alisamento da tauva rukaia.



A tauva rukaia com suporte de palmeira para não quebrar.

justamente, a definição da forma do vasilhame. No caso do *japepa* Maya foi auxiliada por Jakunda a fim de que a forma tivesse proporções idênticas ao longo de toda a circunferência do corpo e da borda da vasilha.

Após dois dias de trabalho intenso a vasilha estava pronta e era hora de afixar a armação (japepakynga=costela do japepa), feita da raque da palmeira do babaçu que impediria a sua quebra durante o tempo de secagem. Além disso, era necessário modelar os apêndices que seriam afixados no seu corpo. Foram modeladas pequenas figuras de argila (15cm aproximadamente de comprimento) representando animais: sapo (kururu), jacaré (tamujã), camaleão (enemy), coati (uavere) e macaco prego (kaiete). Ao dono da casa (ijara) coube modelar a figura do sapo e do camaleão.

Na mitologia Asuriní "o sapo e o jacaré desempenham o papel de *kawaryva* no ritual primordial, quando o *ture* era realizado por animais" (Müller, 1990:124). Durante minha permanência na aldeia, eu tive a oportunidade de ouvir o relato destes mitos⁶⁷ que se referem ao ritual *kawara* que iria ter início nos meses seguintes a minha partida da aldeia⁶⁸.

Com relação aos outros animais, os informantes explicaram que o macaco e o coati aparecem na vasilha, porque são kawariva anara - auxiliar do kawariva durante o ritual - e, além disso, porque estes animais são caçados pelos muakara quando o ritual do muakara termina. Já o camaleão

⁶⁷ Vide em Anexo 1 Mito N°7 e Mito N°8.

⁶⁸ Vide a descrição e análise da ação ritual do kauara em Müller (1990:102-112).



Apewu colocando o apêndice kururu.



Mulheres Asuriní auxiliando no alisamento da tauva



Maya alisando a panela com o coquinho de inajá e iniciando a queima.



A aueima da tauva rukaia.

está na vasilha porque é um animal que mergulha na água do mesmo jeito que tauva. Segundo os Asuriní, os espíritos que participam do ritual tauva são diferentes daqueles do ritual maraka - conduzido pelos homens -, pois eles são todos espíritos da água e assumem a forma dos animais que tem afinidade com o habitat aquático (p.ex. os peixes, o caranguejo, a lontra, a capivara).

Depois de colocados os apêndices, foram necessários quatro dias para que a panela estivesse pronta para ser queimada. Por medo das chamas atingirem o teto da tavyva Maya preferiu não
cobrir a vasilha com as cascas de árvore, mas apenas fazer pequenas fogueiras ao redor da mesma a
fim de esquentá-la, do mesmo jeito que elas fazem no processo de queima inicial. Depois disso,
ela passou a resina impermeabilizante (titiva) e a
panela estava pronta.

Além do japepa, tradicionalmente, elas deveriam confeccionar as vasilhas utilizadas no banho dos muakara. Este ano, porém, elas não fizeram vasilhas exclusivas para este fim, mas se utilizaram de vasilhas novas que estavam armazenadas na casa de uma das mulheres, e que haviam sido confeccionadas originalmente para cozinhar o mingau de milho.

Paralelamente ao registro do processo de produção do *japepa* e do ritual *tauva*, gravei, transcrevi e traduzi dois cantos⁶⁹ que foram executados durante o ritual. Segundo as informantes os cantos do ritual *tauva* são em número de sete e

⁶⁹ Vide transcrição dos cantos no Anexo 1. A tradução dos mesmos foi feita com o auxílio de vários informantes Asuriní e revisada por May, Irmãzinha de Jesus que vivia com os Asuriní há dezesseis anos. Além destes dois cantos, também foram registrados os cantos kwaraiuara e ipiramaya que não foram transcritos e nem traduzidos.



Maya passando a titiva na tauva rukaia.



A tauva rukaia terminada.

murumupuima que é o canto da madrugada, aquele que manda levantar e deve ser executado na primeira sessão de cantos do dia; kwaraiuara que é o canto para o sol e que deve ser executado ao meio-dia; araravera que é o canto do final da tarde e que é cantado durante o rito inicial do tauva; aty que é o canto forte e deve ser executado no começo da sessão de cantos noturna; ipuku que é o canto da noite e deve ser executado ao longo da sessão de cantos da noite; jeumikawa que é o canto derradeiro e deve ser executado no final da sessão de cantos da noite; murumujuakawa que é o canto que manda pintar e deve ser executado à época do rito da pintura de jenipapo; Ipiramaya

que é o canto da cobra e deve ser executado quando o espírito da Cobra vem dançar com tauvyva. Eu registrei os cantos aty e ipuku que foram os cantos mais executados enquanto estive na aldeia e cuja tradução não literal transcrevo a seguir:

Canto Aty (forte)

Este canto trata da guerra e do muakara matador de gente: O barulho dos pés do meu guerreiro é igual ao barulho da chuva; muakara é matador de gente; ele vai trazer a sua caça; ele não quer comer minha castanha; ele quebrou a taboquinha e ficou na espera; o matador ficou na espera de gente; as flechas passam por todos os lados; vai ter comida para os urubus; o pásssaro (mulher) ficou triste e foi devagar para ver seus companheiros.

Canto Ipuku (comprido)

Este canto fala dos espíritos da água que aparecem para tauvyva e do guerreiro matador que é enfeitado durante o ritual do muakara: Parece o peixe curimata; meu guerreiro vira onça; o guerreiro é matador de onça; o desenho do peixe-cobra é bonito; somente o jaboti tem o enfeite da testa bonito; o guerreiro já matou gente com arco; o guerreiro já matou gente com flecha; a lontra dança onde está o peixe-cobra; chegamos à cachoeira da arraia-grande e perguntamos se ela estava ali deitada; tinha arraia-preta também; o peixe fica dentro da panela grande; perguntamos quem estava dançando com o peixe-onça; o pássaro grita pousado no

pé de tucum; o guerreiro tem um grito como o dele; quando o guerreiro fica sentado na porta da nossa casa ele fica muito bonito.

Meus informantes Asuriní tiveram dificuldade em traduzir estes cantos e mesmo lhes compreender totalmente o sentido. Algumas palavras não puderam ser traduzidas, pois eles não encontravam análogas no português. Apesar destas dificuldades, como se pode observar, estes cantos falam dos feitos dos guerreiros, falam dos mortos e fazem referência aos espíritos que fazem parte do ritual tauva como, por exemplo, ipiramaya (peixe-cobra), jauapewi (lontra) que acompanhou tauva no seu mergulho e os peixes.

O ritual tauva é dirigido e executado pelas mulheres, mas é o tema da guerra, do muakara, do seu homem guerreiro que elas cantam. Ao mesmo tempo, é o momento para se chorar os mortos, como fez a personagem tauvyma que chorou pela morte do seu homem, e contar os feitos dos guerreiros que viveram e purificá-los do sangue do inimigo através da tatuagem e do recebimento do ynga que vem de tauva e é passado através do jenipapo. E neste contexto se inserem as vasilhas cerâmicas, a tauva rukaia e as vasilhas do banho dos muakara. Este artefato, receptáculo dos espíritos, do remédio (moynga) nos rituais do maraka, do mingau fermentado no ritual do kawara e da comida no cotidiano, que atesta e reforça a importância das relações entre diferentes categorias sociais e destas com os diferentes seres sobrenaturais.

"O ritual tauva nada mais é, portanto, que um ritual xamanístico feminino, cujo sobrenatural é tauva, pertencente ao domínio da água" (Müller, 1990:110).

2.3. A CERÂMICA ARQUEOLÓGICA NA TERRA INDÍGENA DOS ASURINÍ DO XINGU:

Quando cheguei a primeira vez à aldeia Asuriní, constatei a presença de vários sítios líticos ou, mais precisamente, de oficinas líticas dispostas às margens do rio Xingu, sobre os afloramentos rochosos, no porto de desembarque em frente à sede da FUNAI e nos locais destinados aos banhos daquela comunidade indígena⁷⁰.

Em certa ocasião, quando alguns meninos estavam pescando junto aos afloramentos eu lhes perguntei o que eram aquelas marcas nas pedras. Eles então responderam que elas eram Mayra enewa, ou seja, o banco de Mayra.

⁷⁰ Em 1989, uma equipe do Museu Paraense Emilio Goeldi realizou um levantamento arqueológico na região e localizou uma série de sitios que foram atribuídos aos Asurini. Naquela mesma ocasião foi realizado um trabalho etnoarqueológico sobre a produção cerâmica que se restringiu, no entanto, a descrição das etapas de produção, sem maiores aprofundamentos na discussão (vide Costa, 1997).

Mais precisamente, os Asuriní chamavam as bacias de polimento de *Mayra enewa* ou *Mayra apykauera* e os amoladores de *gapypapera*⁷¹. Ou, em outras palavras, são as marcas dos pés e das nádegas de *Mayra*. Este, por sua vez, é o herói criador e ancestral mítico Asuriní. Foi ele quem fez o ser humano, os animais, os objetos culturais, ensinou as técnicas e as atividades de subsistência (Müller, 1990:193-94).



Oficina lítica.

Segundo eles, estas pedras onde aparecem as "marcas de Mayra", caíram do céu há muito tempo e teriam causado a morte de outros povos. Os Asuriní teriam sobrevivido ao ocorrido escondendo-se debaixo de paus. A catátofre teria sido anunciado pelo pássaro Ajuru que, segundo os Asuriní, é o mensageiro e anunciador dos xamãs nos rituais maraka.

Estes dois sítios arqueológicos existentes na aldeia têm respectivamente (16m2) e (15 m2) de área. No maior, aparecem oito bacias de polimento com uma média de 20cm a 31cm de diâmetro e 19 amoladores com 10cm a 26cm de comprimento e 4,5cm a 6cm de largura. No menor, há dois lajedos onde aparece uma bacia de polimento com 33cm de diâmetro e 8 amoladores entre 20cm e 16cm de comprimento e 7cm a 5cm de largura. A profundidade das bacias fica em torno de 0,5cm a 2cm de profundidade e dos amoladores também, independentemente do seu comprimento e largura.

Durante uma viagem que fiz para conhecer a antiga sede da aldeia, localizada no igarapé Ipiaçava, foi possível localizar mais 7 sítios deste tipo, graças ao auxílio dos próprios Asuriní. Devido à época da viagem - final de setembro -, o igarapé estava com o volume de água muito baixo, o que possibilitou que pudéssemos vislumbrar as oficinas líticas. Elas aparecem por toda

⁷¹ Enewa - banco; apykauera - onde sentava; ga (ele) py (pé) papera (rastro)

a extensão do igarapé e se assemelham às oficinas existentes na atual aldeia. Nos lajedos do porto da antiga aldeia, também, havia uma oficina lítica. No inverno estas pedras desaparecem, pois o volume de água sobe muito encobrindo as mesmas. Isto significa que as populações que utilizavam estas oficinas, deviam fazê-lo sazonalmente.

Um dos aspectos interessantes com relação a estes sítios é que todos ficam próximos a excelentes pesqueiros que costumam ser pontos de acampamento e pesca dos Asuriní, quando de suas viagens pelo igarapé. Eles têm o hábito de acampar ao longo do mesmo com suas famílias e alguns têm roças próximas a estes locais. Um dos sítios localizados foi identificado por se tratar de um dos melhores locais para se pescar um peixe denominado regionalmente de "traíra". A família com quem eu estava viajando resolveu parar para pescar e eu então pude identificar uma bacia de polimento num pequeno afloramento rochoso que ficava de frente para o poço onde se pescava.

Pode-se inferir, portanto, que as antigas populações que se utilizaram destes locais organizavam-se tecnologicamente para produzir seus machados durante atividades de subsistência como a pesca.

Além destas oficinas líticas foi possível constatar, também, a presença de vestígios de cerâmica arqueológica na aldeia Asuriní. Logo que se chega ao porto em frente à FUNAI é possível constatar a presença de inúmeros cacos cerâmicos que vêm se depositando - em função da erosão - pela rampa de acesso ao posto da administração.

Os Asuriní identificam estes cacos cerâmicos como sendo *Anumaí mapapira*⁷². Esta é uma personagem mítica que no passado retirou-se para um outro mundo em companhia dos "xamãs primordiais". Este episódio é relatado em um mito que foi primeiramente coletado por Müller em 1981 (vide Müller, 1990:331). No ano de 1997, eu pude ouvir uma versão do mesmo na qual o narrador também explica como as panelas de *Anumai* ficaram espalhadas pelo chão e ai estão até hoje⁷³. Conforme o mito, elas teriam sido quebradas na cabeça do sobrenatural *Tapijawara* que teria ficado irado com a retirada dos xamãs primordiais do mundo dos humanos.

Todos os Asuriní reconhecem os vestígios arqueológicos como pertencentes aos antigos e sempre que são interrogados a respeito dos cacos cerâmicos fazem menção à personagem mítica *Anumai*. Estes vestígios arqueológicos espalham-se por toda a aldeia, bem como, em intensidade menor nas áreas de roça. A técnica de confecção desta cerâmica é o roletado, com paredes grossas (1cm aproximadamente) e superficie interna alisada e externa corrugada e alisada. A

73 Vide Anexo 1 Mito N°3

⁷² Anumai mapapira - panela de Anumai

argila utilizada na sua confecção é a mesma usada pelas mulheres Asuriní74.



Cerâmica arqueológica. (foto: Mariana Cabral)

Além dos vestígios cerâmicos e das oficinas líticas, também pude observar a ocorrência de material lítico tanto na aldeia, como nas áreas de roças. Os mais frequentes são as lâminas de machado que são chamadas pelos Asuriní de *paranadi* e o interessante é que eles sabem exatamente como encabá-los. Os homens Asuriní têm um instrumento com lâmina de ferro chamado *peugawa*, utilizado para quebrar e dar forma aos cocos de inajá e ossos de mutum - empregados na confecção de um colar -, que é a réplica destes machados arqueológicos.

Verifiquei, também, a presença de percutores e bigornas líticas usadas para alisar, quebrar e macerar produtos vegetais e afiar instrumentos de metal. Segundo os Asuriní, alguns destes materiais foram encontrados na área da aldeia e roça e pertenceram aos "antigos". Eles nomeiam os mesmos de acordo com a sua funcionalidade como, por exemplo, os percutores e bigornas utilizados para quebrar o coco do babaçu, que são chamados respectivamente de *itapiawa* (*ita* - pedra; *piawa* - cobrir, ficar por cima) e *ekara enewa* (*ekara* - bunda; *enewa* - banco) ou *itakaawa* (*ita* - pedra; *kaawa* - quebrar); as bigornas utilizadas para macerar vegetais como, por

deferen

⁷⁴ Coletei amostras de cacos cerâmicos que foram submetidos à análises físico-químicas e os resultados apontam para uma semelhança na composição mineralógica das argilas, mas uma diferença em termos de densitometria das mesmas, ou seja, as amostras arqueológicas revelaram uma densidade 13% maior do que as amostras etnográficas. Isso poderia indicar um processo técnico de queima e alisamento da vasilha mais apurado do que o atualmente empregado pelas Asuriní. Estas análises, bem como, a sua interpretação foram realizadas por C.R. Appoloni, F. R. Espinoza Quinones, P. H. A. Aragão, A. O. dos Santos, L. M. da Silva, P. F. Barbieri, F. H. de M. Cavalcante e V. F. do Nascimento Filho. Departamento de Física da Universidade Estadual de Londrina, Paraná.

exemplo, a casca do mogno utilizada na produção de corantes que são chamadas de *itakuy (ita* - pedra; *kuy* - achatada) e, finalmente o instrumento utilizado como esmeril para afiar objetos cortantes e alisar produtos vegetais e ossos empregados na confecção de adornos corporais que é chamado de *itaky*. Este instrumento lítico é, também, um objeto ritual utilizado nos ritos de cura do *maraka* (vide Müller, 1990:165).



O percutor itapiawa e a bigorna ekara enewa.

Esta experiência entre os Asuriní me fez recordar os trabalhos de Frickel (1961; 1964) em que ele se utiliza da tradição oral dos Tiriyó para empreender suas pesquisas e reflexões arqueológicas. Segundo ele:

"A tradição funciona, pois, como um elo entre o passado e o presente, não só em termos de espaço e tempo, mas também culturalmente, como elo entre tipos de culturas passadas e a atual, ou seja, entre a arqueologia e a etnologia ... " (Frickel, 1964:471).

No caso Asuriní, é possível constatar que eles se interrelacionam e incorporam os vestígios arqueológicos como sendo os testemunhos da existência e presença de seus heróis e ancestrais míticos. A cosmologia Asuriní é repleta de seres que vivem em mundos distintos mas que, ao mesmo tempo, podem se apresentar e se relacionar com os humanos seja durante os rituais, seja no cotidiano. Segundo Müller (1990:134)

"Tão importante para a reprodução social quanto os vivos da aldeia são os seus ancestrais mitológicos e os espíritos que povoam o cosmo Asuriní e participam da vivência humana..."

Neste sentido, é preciso entender a incorporação dos vestígios arqueológicos no cotidiano Asuriní - independentemente de uma continuidade histórica entre eles e aquelas populações que os produziram - como um dos aspectos da construção e manutenção da sua identidade étnica na medida em que estes objetos falam para eles sobre a sua ancestralidade e contribuem juntamente com a cerâmica e os demais objetos da sua cultura material para a manutenção do seu modo de vida.

2.4. Conclusão:

Como afirma Müller (1990:215) uma característica da cultura Asuriní é a "prevalência da preocupação formal na produção dos objetos e, pode-se dizer, de fruição estética no próprio exercício de produção manufatureira". Durante todo o processo de produção da cerâmica, as mulheres Asuriní fazem menção a esta preocupação estética. Várias vezes, como foi demonstrado, elas definiram as etapas do processo produtivo como "fazer bonito", "alisar bonito", "queimar bonito" e "pintar bonito". Sem dúvida, entre os Asuriní produzir um vasilhame cerâmico é algo que implica num grande esmero e concentração por parte da ceramista e implica na obediência de certas prescrições e abstinências, sendo o resultado de um longo processo de aprendizagem e experimentação das técnicas da olaria.

Além disso, pode-se apreender a produção da cerâmica Asuriní do mesmo modo como Nancy Munn (1977:51) o fez com relação a fabricação das canoas Gawa, ou seja, como "um processo simbólico (...) transformacional" em que não apenas se transforma matéria-prima em objeto, mas os objetos em outros objetos e tudo isso inserido numa trama de significados que transcendem o processo de produção em si, bem como, o próprio ciclo de vida dos objetos.

Assim entre os Asuriní, a tecnologia cerâmica não é apenas a transformação do barro em vasilhame cerâmico mas é, também, a transformação deste em símbolo da comida e da comida em substância vital, a partir da qual os homens recebem o ynga (princípio vital) dos sobrenaturais, nos rituais. Assim, ela adquire um sentido mais amplo e se constitui em um discurso sobre a relação dos homens com o mundo material, dos homens entre si e dos homens com o mundo sobrenatural.

CAPÍTULO 3

A TECNOLOGIA DA CESTARIA ENTRE OS KAYAPÓ-XIKRIN

3.1. Os Kayapó-Xikrin do Cateté:

Os Kayapó-Xikrin do Cateté são um sub-grupo dos Kayapó Setentrionais, falantes de uma língua pertencente à familia lingüística Jê, que vivem às margens do rio Cateté, localizado na região sudeste do Estado do Pará¹.

As primeiras notícias a respeito deste grupo datam do século passado e informam que ele ocupava uma área entre os rios Araguaia e Xingu. Desde então, mantinha contato com a população regional que, com o início da exploração da borracha, tornou-se bastante conflituoso. Conforme a bibliografía, a partir do início do século XX, os Xikrin teriam passado a se concentrar na região dos rios Itacaiúnas, Cateté e Seco onde construíram vários assentamentos. Nos anos vinte, os conflitos com os Gorotire fizeram-nos transferir-se para a região do rio Bacajá de onde parte do grupo retornou logo em seguida, instalando-se na região do rio Cateté. Os Xikrin só foram contatados oficialmente em 1952, no Posto Las Casas que estava sob a direção do SPI. No ano de 1953, no entanto, eles saem de lá e retornam novamente à região do Cateté, para uma antiga aldeia chamada *motikre*. Em 1960, depois de abandonar a mesma, eles construíram a aldeia do Cateté, no local por eles ocupado até os dias de hoje (Vidal, 1977:13-17).

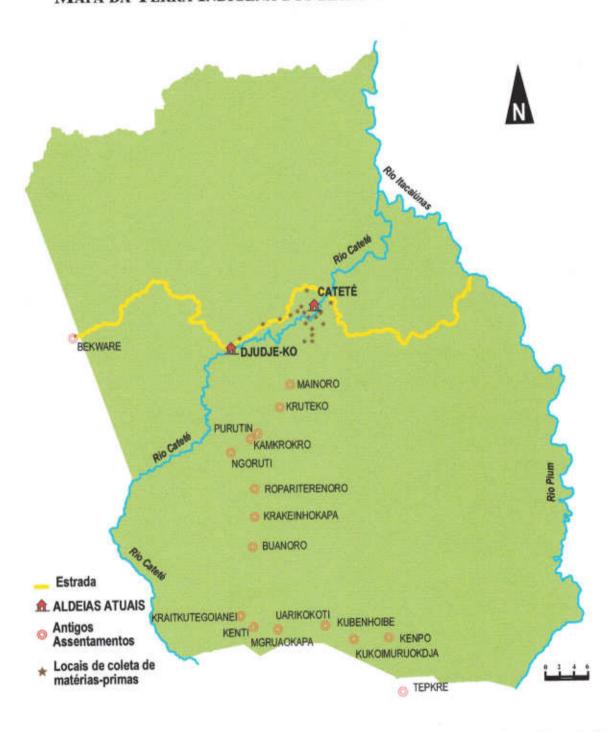
Atualmente, este grupo Xikrin está dividido em duas aldeias, sendo que, na aldeia Cateté (6°15'38"S e 50°48'14"W) vivem, aproximadamente 500 pessoas e, na aldeia *Djudjê-Kô* (6°18'29"S e 50°54'16"W), distante desta 18km, em torno de 100 pessoas.

Cabe ressaltar que o quadro populacional deste grupo nem sempre apresentou-se deste modo. Nos primeiros anos da década de sessenta, os Xikrin sofreram uma grande perda demográfica desencadeada, por um lado, pela incidência de doenças infecto-contagiosas transmitidas pelo contato com a população regional e, por outro, pelo fato de que vários indivíduos abandonaram a aldeia para trabalhar nos castanhais ou em outros serviços oferecidos pela popu-

¹ Há um outro grupo Xikrin que vive às margens do rio Bacajá, também localizado na região sudoeste do Estado do Pará, e que são conhecidos como os Kayapó-Xikrin do Bacajá.

lação regional. A desestabilização grupal foi tão intensa, a tal ponto que, em 1966, eles estavam reduzidos a noventa e duas pessoas. A partir do final dos anos sessenta, no entanto, o grupo voltou a se consolidar e os jovens que haviam abandonado a aldeia começaram a retornar e se reintegrar à vida tribal. As condições de saúde melhoraram, a taxa de mortalidade diminuiu e o grupo retomou o seu crescimento demográfico, o que vem sendo mantido até os dias de hoje (Vidal, 1977:38-42).

Mapa da Terra Indígena dos Kayapó-Xikrin do Cateté



Fonte: Instituto Socioambiental / Laboratório de Informações Geográficas e Sensoriamento Remoto. sd.

Os Xikrin são uma população agricultora que, como a maioria das populações indígenas da Amazônia, pratica a técnica da coivara, ou seja, do cultivo a partir da derrubada e queima da vegetação. Dentre os principais produtos cultivados estão a batata-doce, o inhame, a mandioca, a macaxeira, o milho, a abóbora, o urucum, o algodão e as espécies frutíferas como o mamoeiro e a bananeira. Cada roça é cultivada por períodos de dois a três anos, quando é parcialmente abandonada servindo à exploração das espécies frutíferas e das espécies mais permanentes, como o urucum, utilizado na pintura corporal.

O trabalho nas roças é realizado por homens e mulheres a partir de diferentes formas de produção. Um grupo de homens de uma mesma categoria de idade, por exemplo, pode se empenhar no plantio de uma roça cujos produtos serão posteriormente distribuídos pelo líder do grupo como forma de pagamento pelo trabalho. Há, também, as roças cultivadas pelas mulheres que, normalmente, recebem o nome de suas proprietárias. As mesmas costumam ser dispostas em lotes contíguos de acordo com as relações de parentesco feminino. As atividades agrícolas são levadas a cabo por estes grupos de mulheres parentes entre si (mães, filhas e irmãs) e os produtos das roças são por elas compartilhados. Os maridos e filhos não casados podem auxiliar nas atividades agrícolas e são os principais responsáveis nas atividades de derrubada e queima da vegetação. Os chefes das aldeias, por sua vez, possuem roças que recebem o seu nome. O trabalho nas mesmas é realizado tanto pelas mulheres do seu grupo doméstico como pelos demais indivíduos da aldeia, que recebem produtos em troca do seu trabalho (Vidal, 1977:77-79 e Fisher, 1991:107-215).

Normalmente, as roças são circulares e espacialmente dispersas, preservando áreas de mata entre elas. A manutenção destes "corredores naturais" é comum neste tipo de sistema agrícola; eles, por sua vez, constituem-se em refúgios ecológicos para plantas e espécies animais (Posey, 1983; 1987).

Neste sentido, além da agricultura, os Xikrin também completam sua subsistência com os produtos da caça e da coleta. Dentre os principais animais caçados atualmente estão a anta, o porco-do-mato, a paca, o tatu, a cotia, o veado, o jabuti e pássaros como o mutum, o jacu, a arara e o inambu. Esta é uma atividade eminentemente masculina, sendo que os animais costumam ser abatidos com armas de fogo e, eventualmente, com borduna ou arco e flecha. A pesca, também é praticada pelos homens Xikrin, seja com linha de nylon e anzol, redes industrializadas, arco e flecha ou com timbó. Porém, este é um recurso menos abundante, pois o rio Cateté não é muito piscoso. Em termos de coleta, as atividades dividem-se entre homens e mulheres e os produtos mais freqüentemente coletados são os frutos das palmeiras (bacaba, inajá, açai e

babaçu), do jatobá e da castanheira e o palmito do babaçu (Frickel, 1968; Vidal, 1977; Fisher, 1991). Dado o seu contato com a sociedade "dos brancos" (kuben), eles também consomem muitos alimentos industrializados como o macarrão, o feijão, o arroz, a bolacha, a farinha de trigo, o acúcar, o café, o leite em pó e a sardinha.

O processamento dos alimentos é prerrogativa das mulheres e a maneira mais tradicional de fazê-lo é através do ki, forno de pedras cavado no solo, no qual elas assam tanto os produtos da roça quanto as carnes de caça e os peixes; estes últimos, também, podem ser assados diretamente sobre o fogo. Os alimentos industrializados costumam ser cozidos em panelas de alumínio e sempre são consumidos com farinha. E as frutas, normalmente, são consumidas em sua forma natural.

Em termos sociais, os Xikrin dividem-se em categorias de idade e sexo. As categorias de idade, conforme demonstram os trabalhos de Vidal (1977) e Fischer (1991, 1996) são fundamentais no processo gradativo de inserção dos indivíduos na sociedade e na sua construção como pessoa e como um ser socialmente pleno. Os indivíduos pertencentes a uma mesma categoria de idade compartilham de atributos físicos e sociais relacionados com o seu desenvolvimento biológico, status marital, número de filhos, conhecimentos e desempenho público. A passagem de uma categoria para outra é determinada por eventos biológicos e sociais (p.ex. mudança de faixa etária, menarca, casamento, nascimento de um filho) e marcada pela vida ritual2.

Conforme demonstram os trabalhos de Vidal (1977:175-193) e Giannini (1991a:106-140), a vida ritual dos Xikrin é bastante intensa e dentre os rituais praticados, os mais importantes são os de iniciação e nominação. Nestes rituais, além de serem transmitidos os nomes para os indivíduos do sexo feminino e masculino também são destacadas as relações sociais entre nominados (tabdjuo) e nominadores (i-gnet/kwatui)3, entre amigos formais (krobdjuo), entre homens e mulheres e entre as categorias de idade. Assim, durante os rituais, os tabdjuo têm o direito de usar certos objetos herdados de seus i-nget e kwatui e exercer determinados cargos por eles transmitidos. Os amigos formais, por sua vez, auxiliam os jovens "na atenuação da passagem de um nível a outro da vida social" (Vidal, 1977:191). Homens e mulheres desenvolvem performances distintas e ocupam espaços distintos na esfera ritual e as categorias de idade posicionam-se de modo a se destacarem umas em relação às outras. Além dos rituais de inicia-

² Vide detalhes sobre as categorias de idade em Vidal (1977:87-175) e Fisher (1991:216-274).

³ Segundo Vidal (1977:55-56; 106) i-gnet é o termo usado para identificar o pai do pai, pai da mãe e irmão da mãe e kwatui é o termo usado para identificar a mãe do pai, mãe da mãe e irmã do pai, ambos em relação ao tabdjuo de sexo masculino e feminino. A relação entre i-gnet/kwatui e tabdjuo implica na transmissão de nomes, privilégios e cargos nos rituais, bem como de solicitude do i-gnet/kwatui para com seu tabdjuo.

ção e nominação ocorrem, também, rituais de origem não Xikrin como é o caso do ritual $b\hat{o}$, de origem Karajá e o $kw\ddot{o}r\ddot{o}$ -kango, aprendido dos Gorotire que acontecem com muita frequência em diferentes épocas do ano⁴.

A maior parte da vida ritual desenvolve-se no centro da aldeia que é considerado o espaço masculino - em oposição ao círculo das casas que é o espaço feminino. É nele, que fica o ngobe (casa dos homens), local onde os homens se reúnem diariamente para trocar experiências, contar histórias, mitos, discutir questões políticas e resolver problemas da comunidade. É lá, também, que os meninos (me-noronure)⁵ passam a dormir depois que saem das casas maternas, antes de se casarem e irem residir na casa da esposa.

Entre os Xikrin, como em outros grupos Jê, a regra de residência pós-marital é uxorilocal. As casas são de domínio feminino e são elas, também, que guardam e regulam a transmissão de bens, nomes e prerrogativas rituais. Na aldeia, as casas dispõem-se em círculo, uma ao lado da outra, equidistantes do ngobe. Atrás das casas que, atualmente, são feitas de madeira e alvenaria, existe uma área com estruturas feitas de troncos e palha em que se encontra o ki e onde são realizadas a maior parte das atividades cotidianas. É nestas estruturas que os Xikrin costumam passar várias horas do dia, processando e consumindo alimentos, conversando, divertindo-se entre si e com seus filhos, praticando a pintura corporal e produzindo a maioria dos seus itens materiais, dentre os quais, a sua cestaria.

Meu primeiro contato com os Xikrin do Cateté ocorreu no início de setembro de 1996 quando cheguei à aldeia Cateté acompanhando uma equipe interdisciplinar, do Instituto Socioambiental, que estava desenvolvendo um Projeto de Manejo Socioambiental junto àquela população. Meu objetivo naquela ocasião, era realizar um levantamento e coleta das matérias-primas vegetais empregadas, pelos Xikrin, na elaboração de sua cultura material, bem como, registrar as áreas de captação destes recursos e os aspectos tradicionais que envolviam a sua exploração e manutenção.

Minha primeira estratégia em campo – antes de iniciar a coleta propriamente dita – foi realizar um levantamento preliminar dos diferentes artefatos produzidos pelo grupo, através da documentação existente nas escolas das aldeias. Esta documentação era resultante das aulas de "cultura indígena" nas quais os alunos de diferentes categorias de idade haviam sido solicitados a desenhar e nomear, em Xikrin e português, diferentes itens da sua cultura material. Aproveitando esta idéia e em parceria com a professora da escola da aldeia *Djudjê-Kô*, pedi aos alunos

Estes foram os únicos rituais que eu tive oportunidade de presenciar durante minhas permanências na aldeia (setembro e outubro de 1996; abril, maio e junho de 1997; e outubro e novembro de 1998).
 Categoria de idade relativa aos jovens iniciados, ou seja, daqueles que moram na casa dos homens.

que acrescentassem em seus desenhos o nome Xikrin das diferentes matérias-primas empregadas na confecção dos objetos.

Além disso, conversei com vários indivíduos a respeito dos objetos tradicionais Xikrin e das matérias-primas utilizadas em sua elaboração e realizei observações dos artefatos e dos seus vestígios, depositados na área da aldeia, ou seja, no pátio, interior das casas e áreas de descarte. Finalmente, de posse deste primeiro levantamento dei início à coleta das amostras vegetais⁶.

Para a coleta das amostras, minha estratégia diária consistia em sair da aldeia numa determinada direção e andar em torno de quatro a seis horas (ida e volta), percorrendo as trilhas em meio à mata que lardeiam as roças e o rio; elas ligam as roças entre si, as áreas de caça e segundo informantes, podem chegar até os antigos assentamentos Xikrin. São trilhas extensas e têm em média dois metros de largura, sendo que algumas estão quase fechadas devido à pouca utilização⁷.

A coleta foi realizada com o auxílio de um informante pertencente à categoria de idade dos *me-kranure*⁸, que me foi recomendado por um dos líderes Xikrin, "por conhecer o mato e falar o português". Todas as noites, este jovem informante conversava com um tio materno reconhecido pelo grupo como um excelente artesão e um especialista no trabalho com diferentes tipos de palha - pedindo orientação sobre as plantas e os locais de coleta das mesmas. Além dele, foram indicados mais dois informantes da categoria dos *me-benget*⁹, que me auxiliaram na identificação dos nomes e dos usos relativos às plantas coletadas, corrigindo as eventuais falhas do jovem informante. Assim, a cada cinqüenta amostras trazidas para a aldeia, dados sobre os seus nomes e usos eram discutidos com estes dois indivíduos reconhecidos pelos demais Xikrin como conhecedores do assunto. Paralelamente, vários outros informantes de diferentes idades tiveram acesso a partes da coleção e contribuíram nesta classificação.

Alguns trabalhos de etnobiologia chamam a atenção para esta questão dos informantes e da disparidade de conhecimentos intra-culturais a respeito do meio natural e sua classificação. Normalmente, os indivíduos adultos e mais velhos são considerados culturalmente como os maiores conhecedores do meio (Anderson & Posey, 1985; Balée, 1989). As diferenças podem se estabelecer tanto em termos da quantidade de conhecimento controlado por determinados indivíduos na sociedade como, também, pelo tipo de conhecimento que eles controlam.

metros de largura, chamando a atenção para o manejo florestal realizado ao longo das mesmas.

8 Esta categoria corresponde aos homens casados com um, dois ou três filhos (Vidal, 1977:139).

9 Esta categoria corresponde aos homens maduros ou velhos (Vidal, 1977:139).

⁶ Trata-se, portanto, de um inventário seletivo e qualitativo que foi realizado a partir de uma coleta aleatória na área Xikrin e não de uma coleta sistemática em lotes de 1 hectare de floresta, como é comum nos estudos de etnobotânica quantitativa (Prance et.al. 1987; Balée, 1986, 1987).
7 Posey (1987) observou situação semelhante em outras áreas Kayapó, onde estas trilhas poderiam ter até quatro

Entre os Xikrin, a disparidade de conhecimentos está relacionada às diferentes categorias de idade, pois é a partir delas que se define a transmissão e aprendizagem dos diferentes saberes. Neste sentido, os homens maduros e, principalmente, os mais velhos são considerados os maiores conhecedores do meio e de sua utilidade e são os responsáveis pela transmissão deste conhecimento aos mais jovens. Eu pude confirmar isto durante o levantamento, pois a medida em que passava o tempo e o informante jovem foi ficando incapaz de identificar as espécies em termos do uso, da morfologia e, principalmente, da nomenclatura ele buscava auxílio entre os homens mais velhos, seus parentes como, por exemplo, os tios maternos.

É interessante ressaltar que a dificuldade deste jovem em classificar algumas das plantas coletadas devia-se ao fato de existirem espécies que possuíam mais de um uso e denominação. Normalmente, os jovens dominam parcialmente estes dados, pois somente os mais velhos é que conhecem "o nome certo" de todas as plantas, bem como a sua utilidade. Ao longo do trabalho, por exemplo, houve momentos em que o informante jovem fornecia um determinado nome para a espécie coletada, ressaltando, porém, que este era o nome conhecido pelos mais jovens e que eu deveria consultar os mais velhos para saber o "nome certo" da planta.

O jovem costumava identificar as plantas pelo cheiro das folhas, pelo gosto e cheiro da resina, pela coloração do cerne da madeira, pela superfície do tronco e pelo tamanho e formato das folhas. Algumas plantas eram de fácil identificação para ele, bastando um olhar superficial; outras, demandavam maior cuidado e manipulação de partes da planta. Assim, quando ele não conhecia o nome "certo" da planta, ele a nomeava - como os jovens - a partir de uma destas características morfológicas. Um exemplo disso foi a sua classificação da árvore de nome pinkrépróro, que em função da coloração amarela de seu tronco foi nomeada como pingrãngrãn¹⁰.

Em outras situações ele podia confundir ou errar a utilidade de alguma planta por esta ser muito semelhante àquela que ele estava tentando identificar e, neste caso, era necessário recorrer aos informantes mais velhos. Estes, por sua vez, não chegavam facilmente a um consenso sobre a identificação de determinadas amostras. Ficavam discutindo entre si e chamando a atenção um do outro para as diferentes características da planta, até que um deles concordava com a sugestão do outro e a planta era definitivamente classificada.

O que eu percebia, é que, tanto os jovens quanto os velhos, dominavam os aspectos morfológicos e funcionais das plantas. No entanto, os mais velhos dominavam um número maior destas informações, bem como, tinham uma experiência maior na sua manipulação, o que reduzia a possibilidade deles confundirem as espécies como acontecia aos jovens. Além

¹⁰ pin - pau ngrãngrãn - claro, amarelo.

disso, foi interessante observar que embora os mais velhos sempre duvidassem da capacidade do jovem informante em fornecer os nomes e os usos corretos das plantas, ao comparar as informações de ambos, pude detectar uma margem em torno de 80% de semelhança entre elas.

Esta experiência inicial com o trabalho de levantamento botânico revelou-me, por um lado, a importância da relação entre categoria de idade e aquisição de conhecimento entre os Xikrin, despertando o meu interesse em apreender como esta relação estabelecia-se no referente à produção da sua cultura material. Por outro, permitiu-me observar que os Xikrin utilizavam uma grande variabilidade de recursos vegetais para a elaboração da sua cultura material e, ao mesmo tempo, que determinadas famílias de plantas eram intensamente utilizadas. Este era o caso das palmeiras empregadas, tanto na cobertura das estruturas em geral, como na elaboração de uma grande diversidade de artefatos e adornos de uso cotidiano e ritual¹¹.

Nos últimos anos, as palmeiras têm sido assunto de vários trabalhos e vem sendo aclamadas como um dos mais significativos recursos na vida de diferentes populações, tanto em termos da alimentação como da elaboração de itens materiais e produtos de uso cotidiano e comercial (May et. al., 1985 e Balick, 1988). Além disso, têm sido apontadas como um dos indicadores de florestas antropogênicas e, muitas vezes, aparecem associadas a ocupações pré-históricas12; especialmente as florestas de babaçu (Orbignya sp), devido à sua germinação criptógama que lhes possibilita sobreviver à floresta queimada (Balée, 1988).

Observei que na área Xikrin, tanto nas roças recém derrubadas como naquelas abandonadas há muito tempo existia uma grande concentração de palmeiras de babaçu em diferentes estágios de crescimento. Nas roças recém derrubadas os pequenos pés de babaçu despontavam do solo a poucos metros um do outro e, nos locais mais antigos, os seus grandes limbos dominam os extratos inferiores da mata.

Mas não era apenas o babaçu que se fazia presente no território Xikrin. Outras espécies de palmeiras também eram abundantes como, por exemplo, a bacaba (Oenocarpus bacaba), o açaí (Euterpe oleracea), tucum (Astrocaryum sp) e o inajá (Maximiliana regia), todas de fácil acesso para a comunidade. Havia, inclusive, locais de concentração de determinadas espécies que eram conhecidos e explorados pelos Xikrin regularmente. Este era o caso, por exemplo, da palmeira

¹² Eu encontrei um sitio arqueológico de ocupação ceramista em uma das áreas de roça dos Xikrin, na aldeia Djudjêkô. Os Xikrin reconhecem os materiais cerâmicos como pertencentes aos kuben-kamrekti (Asurini) mas, identificam

os instrumentos líticos como sendo de seus antepassados.

¹¹ Vide no Anexo 2 a Tabela 1 com o inventário botânico e a utilização Xikrin destes recursos. Cabe ressaltar que as categorias de uso a partir das quais organizei as amostras vegetais foram elaboradas com base nas informações êmicas, em minhas observações de campo e nos trabalhos de Balée (1987) e Ribeiro (1988). Todas as plantas que aparecem no inventário botânico foram consideradas úteis a partir da percepção dos Xikrin destes recursos. E, neste sentido, os usos das plantas não foram definidos a partir de um ponto de vista ocidental ou geral mas, a partir dos usos que os integrantes desta cultura indígena específica fazem das mesmas (Balée, 1986).

de nome rikré (inajá), cuja raque é utilizada para fazer o aplicador da pintura corporal (kuakü); e da de nome djudjê-kamrek (paxiúba), cujo estipe é utilizado na confecção de arcos (djudjê) e de raladores de mandioca. Ambos locais distam, aproximadamente, duas horas de caminhada da aldeia e em minhas visitas aos mesmos pude observar as cicatrizes de extração na parte externa das raques para fazer os aplicadores e os vestígios de estipes cortados para fazer os arcos.

Além destes aspectos eu também constatei que as diferentes espécies de palmeiras tinham um aproveitamento quase integral das suas diferentes partes como era o caso do *kamere* (bacaba), cujos folíolos eram utilizados na confecção da vestimenta do *Aruanã*, o limbo na de cestos, as sementes na elaboração de colares e a raque na confecção de um suporte de cocar (*keikrü*); do *roiti* (tucum), cuja semente era utilizada na confecção do fuso (*kadjot-kumradjà*), as folhas novas na de bolsas (*moko*), cintos (*meopredjà*) e o espremedor de farinha (*kriô*); e o *rõn* (babaçu), cujo limbo era utilizado na confecção de cestos e cobertura das estruturas em geral, as folhas novas na confecção de cestos, abanadores e esteiras e o fruto na produção de óleo. Este uso intenso das palmeiras e, principalmente, do babaçu resultava em um grande depósito destes materiais nas áreas de descarte das aldeias.

A importância destas espécies vegetais para os Xikrin verifica-se, inclusive, na sua mitologia e não foi sem razão que Fuerst (1970) definiu esta população como "uma civilização da palmeira". Um estudo mais detalhado de sua cestaria, portanto, é algo que se apresenta como de extrema relevância¹³.

Cabe ressaltar, também, que a análise de categorias de artefatos, como a cestaria, pode contribuir sobremaneira para a reflexão etnoarqueológica no que se refere ao entendimento das questões relativas à mudança tecnológica e à relação entre forma e função, atributos normalmente empregados na definição das tipologias artefatuais e que são fundamentais para o entendimento da variabilidade artefatual (Washburn & Petitto, 1993).

Além disso, conforme demonstrou Reichel-Dolmatoff (1985:1) a cestaria "constitui uma classe de objetos manufaturados que contêm um amplo conjunto de significados formando um código coerente de comportamento". Entre os Xikrin, como eu pretendo demonstrar, estes objetos expressam os princípios da organização social e da construção de pessoa nesta sociedade. E, é por todas estas razões, que a produção da cestaria Xikrin constitui-se em um material relevan-

¹³ Na mitologia dos Kayapó, em geral, as palmeiras aparecem de forma destacada e são referenciadas de diferentes formas: como alimento, como matéria-prima utilizada para confeccionar objetos ou como um recurso para restabelecer a integridade corporal dos individuos (Lukesch, 1976). No mito que trata da descida dos Kayapó do céu para ocupar a terra foi justamente uma floresta de buritis, a primeira coisa a ser avistada pelos índios, através do buraco feito pelo tatu no céu. Uma versão deste mito foi coletada por Vidal (1977:206) entre os Xikrin.

te para uma reflexão antropológica e etnoarqueológica sobre tecnologia.

Ao longo deste capítulo, portanto, eu farei uma análise do processo de produção de alguns itens da cestaria Xikrin, descrevendo as etapas produtivas, desde a obtenção da matéria-prima até a confecção do produto final. Além disso, discutirei aspectos relativos à divisão sexual da produção e utilização destes artefatos; processos de aprendizagem e a relação da produção dos itens materiais com a cosmologia e a noção de pessoa entre os Xikrin.

3.2. A CESTARIA DOS KAYAPÓ-XIKRIN DO CATETÉ:

Conforme observou van Velthem (1998:19) o termo cestaria costuma ser empregado para definir "tanto uma técnica artesanal como um conjunto de objetos produzidos de acordo com essa técnica". Assim, são incluídos nesta categoria uma infinidade de artefatos cuja característica comum é serem produzidos através de fibras (não fiadas) de diferentes materiais (rígidos ou semi-rígidos), sem o auxílio de dispositivos de tensão, moldura ou tear (Adovasio, 1977:1; Ribeiro, 1980:18-21; Leroi-Gourhan, 1984a:196-203; O'Neale, 1987:323-325).

É importante ressaltar que esta categoria, na maioria das vezes, não é reconhecida pelas populações indígenas, cujas classificações dos objetos trançados pode se dar de diferentes formas. Entre os Wayana, por exemplo, os objetos trançados são classificados a partir da combinação entre matéria-prima, técnica e decoração. Assim, os objetos concebidos, propriamente, como cestaria são aqueles confeccionados com arumã, através de um procedimento técnico específico e que apresentam determinados motivos decorativos (van Velthem, 1998).

Entre os Xikrin não há um conjunto específico de artefatos trançados que eles classifiquem dentro desta categoria. Todos os objetos materiais por eles produzidos são denominados kukrodjo e, conforme já foi demonstrado em outros trabalhos, esta noção está relacionada à idéia de propriedade, de conhecimento e de herança (Vidal, 1977 e Fisher, 1996). No que se refere aos objetos trançados, estes são definidos pelos Xikrin como me kuni kukrodjo, ou seja, objetos que pertencem a todos¹⁴. Assim, todos são indistintamente classificados e diferenciados entre si de acordo com a matéria-prima, forma, tipo de trançado e uso. Na maioria das vezes, porém, esta diferenciação é realizada a partir da comparação de algum destes elementos e não do seu conjunto¹⁵.

Para compreender melhor estes aspectos classificatórios, eu selecionei uma determinada

Os Xikrin podem diferenciar dois cestos entre si em função, por exemplo, da forma e do uso, embora as matériasprimas e os tipos de trançado sejam os mesmos nos dois artefatos. Ou ainda, simplesmente pela forma ou pelo

trançado.

¹⁴ Alguns informantes ressaltaram, porém, que adornos corporais como braçadeiras e cintos e alguns motivos trançados agregados aos cestos bolsiformes não são propriedades de todos, mas pertencem a individuos específicos que os receberam de seus i-nget.

categoria de objetos da sua cestaria, mais especificamente, os cestos, a fim de descrevê-los e analisar o seu processo produtivo e uso. É importante ressaltar, no entanto, que para os Xikrin esta categoria inclui somente os do tipo paneiroforme e cesto-cargueiro (Ribeiro, 1988). Embora eles produzam os do tipo bolsiforme e estojiforme, estes não são identificados enquanto cestos por eles. Ao longo do trabalho, no entanto, eles serão mencionados tendo em vista que o seu processo produtivo e uso compartilham, como os demais cestos, dos mesmos significados atribuídos a estes aspectos.

3.2.1. DESCRIÇÃO DA CESTARIA XIKRIN:

A cestaria Xikrin foi estudada inicialmente por Protásio Frickel quando ele esteve na aldeia do Cateté, nos anos de 1962 e 1963. Naquela ocasião, seu objetivo inicial era investigar "a inter-relação e interdependência dos níveis econômicos e sociais: como, p. ex., funcionavam a caça, a pesca, a coleta, a agricultura e o incipiente extrativismo em relação ao indivíduo, à família nuclear e extensa, e ao grupo em sua totalidade"(Frickel, 1968:3). Devido às circunstâncias em que encontrou o grupo em 1963, este objetivo inicial foi abandonado e ele, então, dedicou-se ao estudo da cultura material, subsistência e aspectos da vida social e ritual. O resultado desta investigação foi publicado, no ano de 1968, no trabalho intitulado "Os Xikrin (Equipamento e Técnicas de Subsistência)", onde ele descreve aspectos do ambiente e do modo de vida desta população, bem como, dos seus objetos materiais utilizados nas tarefas cotidianas e na vida ritual. A descrição que faço a seguir é o resultado da comparação entre o seu trabalho e o levantamento que realizei ao longo de minhas pesquisas de campo.

Entre os Xikrin, a cestaria é produzida predominantemente com fibras oriundas das espécies de palmeiras como o babaçu, o tucum e o buriti. Alguns poucos objetos, porém, são confeccionados com fibras de raízes e taboca¹⁶.

Dentre as técnicas de trançado eles utilizam "o trançado quadriculado xadrezado" (Ribeiro, 1985) aplicado na confecção da esteira de casal (kupip), nas cestinhas abertas (peiaia-ê) e nos cestos cargueiros (konóiaká, kónóôtuk e kôkakonipoi). O "trançado cruzado em diagonal ou sarjado" (idem) aplicado na confecção das bolsas (moko, kaingré, kà-e-tu, rará), esteira (roti-ô), cestos-cargueiros (ko-kumren, konóiaká, kónóôtuk, patkoí e kôkakonipoi), no espremedor de farinha (kriô), na tipóia (a-i), nas máscaras (bô, kukoi e pàt), abanador (kuekatberêdjo), cinto (meopredjà) e bonecos (mekarôn). E "o trançado dobrado" (ibidem) aplicado na confecção de

¹⁶ São os objetos feitos com trançado marchetado como braçadeiras, braceletes, enfeites de borduna e arcos. Segundo Lux Vidal (com. pessoal, 1997) estes trançados poderiam não ser de origem Xikrin, mas terem sido aprendidos dos Gorotire. No entanto, não se pode ter absoluta certeza sobre isso.



Cesto warabaê.



Esteira kupip.



Esteira roiti-ô.



Máscara bô.

um tipo de estojo (warabaê)17.

Os cestos – objeto principal de meu estudo – são classificados pelos Xikrin a partir de dois termos: kai e ko. O primeiro é utilizado para definir genericamente qualquer tipo de cesto e o segundo é utilizado para identificar exclusivamente aqueles produzidos com determinadas folhas de palmeira. Estes se dividem em diferentes tipos e de acordo com a tecnologia de produção que, por sua vez, pode ser de curadoria ou expediente.

Em termos de definição, uma tecnologia de curadoria é aquela empregada na produção de itens materiais cuja manufatura e uso são previamente planejados. Ela implica em uma manufatura elaborada, bem como, na antecipação da obtenção e do preparo da matéria-prima - o que resolve problemas relativos à aquisição de recursos sazonais ou móveis. Os artefatos produzidos através deste tipo de tecnologia podem ser usados para cumprir várias tarefas e, dado o esforço despendido na sua elaboração, eles podem ser reciclados para serem usados em atividades diferentes daquelas planejadas para o seu uso inicial, bem como, transportados de um local para outro, guardados e estocados. Ou seja, teriam uma vida útil e eficiência maior do que aqueles produzidos por uma tecnologia expediente. Além disso, este tipo de tecnologia leva à realização de atividades encaixadas18, dada a necessidade de pla-

¹⁷ Em minhas idas à campo eu não observei nenhum exemplar das bolsas do tipo *kã-e-tu*, dos brinquedos ou da máscara do *kukoi* (macaco), que aparecem citados no trabalho de Frickel (1968).

¹⁸ Pode-se entender "atividades encaixadas" como sendo um conjunto de atividades que ocorrem em associação umas com as outras. Por exemplo, quando os indivíduos saem para caçar eles podem, paralelamente, coletar matéria-prima necessária para a confecção de um artefato (Binford, 1979).



Cesto peiaiê.

nejamento das atividades no que se refere à obtenção da matéria-prima e ao tempo necessário para a manufatura dos artefatos (Binford, 1979 e Nelson, 1991).

Uma tecnologia expediente, por outro lado, é aquela empregada na produção de itens materiais cuja manufatura e uso serão ditados de acordo com necessidades momentâneas. Trata-se de uma tecnologia que implica em pouco esforço e tempo de trabalho, inclusive no que se refere à aquisição da matériaprima. Ela está intimamente relacionada com a disponibilidade de acesso às matérias-primas, pois as atividades de manufatura dos itens materiais ocorrem nos locais onde esta está disponível

e não implica numa prévia preparação da mesma. Além disso, os artefatos produzidos a partir de uma tecnologia expediente, normalmente, não são guardados, sendo descartados logo após o seu uso (Binford, 1979; Bamforth, 1986; Nelson, 1991).

Outros itens da cultura material Xikrin, também são produzidos a partir destes tipos de tecnologia. Isto está relacionado a uma série de estratégias de exploração e manutenção dos recursos naturais que conduzem ao surgimento de um sistema de assentamento ou, complexo de sítios, que pode ser entendido como sendo "o conjunto dos locais em que têm lugar as atividades integradas levadas a cabo no quadro de uma estratégia global que interliga uma série de acontecimentos distintos" (Binford, 1991:148). Em outras palavras, trata-se de um conjunto de locais em que são executadas atividades distintas, específicas a um conjunto de circunstâncias que se interligam formando um sistema de captação e manutenção de recursos. Estes locais, podem vir a se constituir em "sítios de atividades específicas", isto é, locais onde uma ou mais atividades são realizadas sendo sua distribuição determinada a partir da localização do assentamento base (moradia) ou de conjuntos de recursos a serem explorados (Binford, 1991:137-178).

Eu observei e registrei vários destes locais nas áreas de captação de recursos dos Xikrin. Um deles é a própria roça onde eles desenvolvem atividades de subsistência. Nas proximidades destas estão os pequenos acampamentos com estruturas que servem de abrigo e de local para processar alimentos, descansar e, também, processar o fruto do babaçu. Estes, podem ser ocupados durante vários dias ou semanas pelas famílias, conforme a duração dos trabalhos nas roças (com. pessoal de Vidal, 2000). Associadas às roças ou nas proximidades das aldeias, estão as casas de farinha, locais onde os Xikrin têm as prensas utilizadas para extrair o ácido hidrocianídrico da mandioca e os fornos para torrar a farinha.

Pude verificar, também, vários locais de processamento do coco espalhados pela mata ou ao longo das trilhas e estradas. Estes poderiam ser chamados de *locations*, ou seja, locais de atividades sazonais ou temporárias, das quais resultam determinados contextos de deposição (Binford, 1980). Neste caso, caracterizado pela presença de bigornas líticas, circundadas por vestigios de cascas do fruto do babaçu. Estas *locations* chamadas *rõnkukuradjo* podem apresentar uma ou várias bigornas associadas e, neste caso, constituirem-se em verdadeiras oficinas de processamento de coco, constantemente reutilizadas. É interessante ressaltar que existem acampamentos, próximos ao rio, em que aparecem bigornas que foram utilizadas para extrair do interior do fruto do babaçu, uma larva da família Bruchidae (Vidal, 1977) que é usada como isca para pescar e, também como alimento.

Juntamente com os locais de extração e/ou processamento do coco existem, também, os de extração do jenipapo onde aparecem uma, duas ou três árvores associadas. Os Xikrin costumam dar nome a estes locais a partir de um determinado ponto de referência, normalmente, uma outra árvore ou elemento da natureza como, por exemplo, kenti mröti djo, pindjô kamrek mröti djo ou màt kanê mröti djo¹⁹.

3.2.1.1 A cestaria expediente dos Kayapó-Xikrin:

Entre os Xikrin, a cestaria expediente é muito abundante e utilizada na realização de uma série de tarefas diárias. Todos os cestos são classificados e a manufatura e uso destes itens são determinados pelas necessidades momentâneas. O descarte dos mesmos é feito, na maioria das vezes, imediatamente após o término do uso, sendo que as áreas de descarte em volta da aldeia apresentam abundância de vestígios de palha oriundos da destruição natural dos mesmos.

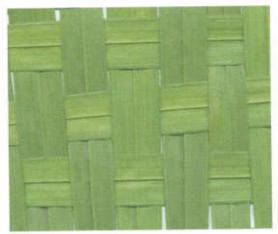
Ela é feita a partir de dois tipos de trançados: trançado cruzado quadriculado ou xadrezado e o trançado cruzado em diagonal ou sarjado. Segundo Ribeiro (1985:44), no trançado cruzado quadriculado ou xadrezado:

"Um elemento da trama intercepta e transpõe transversalmente um elemento da urdidura, colocado em posição vertical, formando ângulos retos e desenhos quadriculares, segundo a fórmula um sobre, um sob (1/1)".

No caso Xikrin, eles fazem o trançado xadrezado de acordo com a variante apresentada

¹⁹ kenti pedra grande, mrokti jenipapo, djam indicativo de lugar, pindjô semente, flor, remédio; kamrek vermelho; mot arara, kanê doença. Cabe ressaltar que todos os locais de extração do jenipapo que localizei apresentavam algum tipo de interferência humana. Normalmente, os Xikrin fazem uma limpeza no local em volta das árvores, mantêm uma pequena picada de acesso às mesmas e constroem armações de madeira em volta dos seus troncos para facilitar o acesso às copas onde estão os frutos. Ao mesmo tempo, todos estes locais possuem um dono que, no caso, é o individuo que pela primeira vez localizou as árvores na mata. Assim, quando alguém deseja explorar os frutos de um determinado local deve fazê-lo com a licença do mesmo ou, então, deve compartilhar com ele parte de sua coleta.

por Ribeiro (1985:45), onde a intercepção dos elementos "é feita diagonalmente formando ângulos obtusos e agudos". Eles denominam este trançado de *ayrykràt* (fazer curto).



Trançado ayrykràt (vertical).



Trançado ayrykràt (diagonal)

No trançado cruzado em diagonal ou sarjado a intercepção dos elementos é feita perpassando "dois ou mais elementos da urdidura segundo a fórmula 2/2, 3/3, etc., alternando-se em cada carreira as talas [folíolos] a serem levantadas" (Ribeiro, 1985:46).

Os Xikrin, chamam este trançado de *ayryiabie* (fazer longo), havendo duas variantes: ayryiabie okapa (fazer longo; deitado) e ayryiabie kaimàyrydjari (fazer longo; para cima, em pé).

Na primeira variante, a trama passa sobre dois elementos da urdidura seguindo, desde o início, a fórmula 2/2 e mantendo a mesma até a etapa de finalização do cesto. Para os Xikrin, este trançado fica em sentido horizontal.

Na segunda variante, dois elementos da trama (a e b) passam por cima de dois elementos da urdidura. Na continuação do trançado, um deles (a) passa por baixo de um elemento da urdidura e depois passa por cima de dois elementos da urdidura seguindo a fórmula 2/2 até chegar à etapa de finalização do cesto, quando (a) passa por baixo de um elemento da urdidura e, novamente, segue a fórmula 2/2. O segundo elemento da trama (b) passa por baixo de três elementos da urdidura e depois passa por cima de dois elementos da urdidura, seguindo a fórmula 2/2 até chegar à etapa de finalização do cesto, quando (b) passa por baixo de três elementos da urdidura e, novamente, segue a fórmula 2/2. Para os Xikrin este trançado fica em sentido vertical.

É importante ressaltar que a maior parte dos trançados dos cestos expedientes Xikrin são feitos com os folíolos inteiros e fechados, ou seja, bem próximos uns dos outros.



trançado ayryiabie okapa.



Trançado ayryiabie kaimàyrydjari.

3.2.1.1.1. O processo de produção dos cestos expedientes:

O processo de produção dos cestos expedientes é realizado a partir de uma cadeia operatória bastante simples que, em certos aspectos, repete-se para os diferentes tipos e que leva em
média de 10min a 20min para ser executada. A fim de poder registrá-la, selecionei um informante Xikrin para que este confeccionasse os cestos e descrevesse as etapas produtivas. Posteriormente, com o auxílio de outros informantes, eu revisei o nome dos mesmos e a sua sequência de produção. Cabe ressaltar que alguns dos cestos expedientes eu já havia visto serem
confeccionados, pelo informante que me acompanhou, durante o trabalho de levantamento das
matérias-primas.

3.2.1.1.1. Seleção e obtenção da matéria-prima:

As matérias-primas empregadas nesta cestaria são as folhas do babaçu (rõn-ô), da bacaba (kamere) e do açaí (kamere kaok) utilizadas para confeccionar a estrutura dos cestos e diferentes espécies de enviras e cipós para fazer as amarrações e alças dos mesmos. No território Xikrin, como já foi dito, as palmeiras são abundantes e a maioria delas é de fácil acesso para a comunidade, como é o caso das palmeiras citadas acima. Estas aparecem tanto nas proximidades da



Roça xikrin.

aldeia, na área de captação de recursos que fica nos "corredores naturais" entre as roças, como nos locais de mata mais distanciados. As enviras e cipós também são coletadas nestas áreas e é muito comum observar-se ao percorrer as mesmas, as marcas dessa exploração, nos caules das árvores.

Dentre as palmeiras, o babaçu e a



Extração da envira.

bacaba costumam ser empregados para confeccionar os cestos denominados kokakônipoi, koteŭ ou konoôtuk e àkràdiuapü²0. Este último pode, também, ser confeccionado com a folha do açaí que, por sua vez, é a matéria-prima exclusivamente empregada na confecção do cesto denominado patkoi²¹. Os cestos denominados konóipôk ou konôiaka e konôiaka kaimàyrydjari²² são feitos exclusivamente com a folha nova da palmeira babaçu. As enviras e cipós são escolhidas de forma mais aleatória para a confecção das alças e amarrações dos mesmos, porém, as espécies mais freqüentemente empregadas são aquelas pertencentes às famílias das Leguminosae, Bignoniaceae e Annonaceae²³.

3.2.1.1.1.2. Manufatura

O cesto kokakônipoi é produzido a partir de quatro operações, sendo que a primeira consiste em cortar a folha da palmeira e dividi-la em duas partes (ame=duas kako=raque da palmeira kui=cortar). Depois disso, o indivíduo sobrepõe as mesmas e trama os folíolos a partir da técnica do trançado xadrezado (ayrykràt) ou do trançado sarjado, com a fórmula de 2/2 (ayryiabie okapa). Faz, então, o acabamento do fundo trançando as pontas dos folíolos (tedjo=bunda, ànkaibà=trança) e, finalmente, corta as raques ao meio a fim de abrir o cesto (kakô=raque da palmeira, nipôi=repartido, cortado ao meio). Algumas vezes, o indivíduo apenas trança os folíolos sem realizar nenhum tipo de trançado no corpo do cesto. O tamanho médio do mesmo fica em torno de 40cm de largura por 30cm de altura.



Iniciando o trançado.



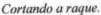
Finalizando o trançado.

cem as espécies vegetais e seus respectivos usos.

²⁰ ko-cesto; kakô-raque da palmeira; nipôi-repartido, cortado ao meio; ko=cesto, teù=ponta ou ko=cesto, no=olho, ô=palha, tuk=preto; äkrã=cabeça, diuapù=cobertura.

 ²¹ pat=tamanduá, koí=coluna
 ²² ko=cesto, nó=olho, ipôk=centro, reluz; ko=cesto, no=olho, ô=palha, iaka=branco; kaimã=para cima, yry=fazer, djari=em pé
 ²³ Outras espécies também são empregadas, porém, em menor frequência. Vide no Anexo 2, a Tabela 1 onde apare-







Kôkakônipoi.

Para confeccionar o cesto koteü ou konoôtuk o indivíduo deve, primeiramente, cortar a folha da palmeira (kakô=raque da palmeira, kui=cortar) e quebrá-la com a palma da mão. Depois ele irá tramar os folíolos a partir da técnica do trançado xadrezado (ayrykràt) ou do trançado sarjado (ayryiabie kaimàyrydjari). E, finalmente, faz a junção das duas extremidades do trançado com uma trança (bô=palha, ampre=amarrar). O cesto àkràdiuapü é confeccionado desta mesma maneira, porém é forrado e coberto com folhas de banana-brava (titidjô). Todos estes cestos tem uma altura em torno de 20cm e largura em torno de 30cm.



Trançado ayrykràt.



Trançado ayrykràt.



Trançado ayrykràt.



Trançado ayrykràt.



Finalizando o cesto.



Konoôtuk

O cesto patkoí é aquele de confecção mais simples, sendo que a mesma consiste apenas de uma operação, ou seja, o indivíduo dobra a raque da palmeira e, posteriormente, trança os folíolos. Para a confecção do patkoí kakoküi são necessárias duas operações. Na primeira, o indivíduo quebra a raque da folha de açaí com a palma da mão em dois lugares (kakô=raque da folha da palmeira, küi=quebrar) e, posteriormente, trança os folíolos de cada lado (bô=palha, ampre=amarrar). Este cesto costuma ter uma largura de 20cm e uma altura de 30cm²⁴.



Oubrando a raque.



Trançando a palha.



Patkoi kako kiii



Kako küi



Trançando a palha.



Patkoi

²⁴ Este cesto é semelhante ao *ruri* dos índios Karajá, inclusive em termos de uso (Taveira, 1980).

O cesto konoôiaka kaimãyrydjari apresenta uma seqüência produtiva mais longa e de todos os tipos de cestos apresentados acima é o que tem uma durabilidade maior e costuma ser descartado com menos freqüência que os demais, podendo, inclusive, ser considerado um cesto intermediário entre a cestaria expediente e a de curadoria. Para fazê-lo é necessário que o indivíduo, primeiramente, quebre o broto da folha da palmeira (bô=palha, ingrã=broto, ūkūi=quebrar) e depois divida a raque em duas partes, no sentido longitudinal para afiná-la (kakô=raque da folha da palmeira, kuke=afinar). Num terceiro momento, ele irá abrir os folíolos (bô=palha, kabô=abrir, dobrar), colocar as duas metades da raque uma sobre a outra, com os folíolos em sentido invertido (ame=duas, pāim=trocar, kudi=guardar) e transpassar os folíolos uns sobre os outros para começar a trama (kumkure). O tipo de trançado a ser empregado será o sarjado na variante 2/1 e 2/3 (ayryiabie kaimàyrydjari). Depois de pronto o trançado, ele irá prender a palha para fazer o fundo (kumarirū), trançar as pontas dos folíolos para fechar o mesmo (tedjo=bunda, yry=fazer ou ayry=fazer, oinore=fim) e, finalmente, enfiar a ponta da trança para dentro da trama do fundo (amu=enfiar kremadjà=buraco). Seu tamanho médio fica em torno de 45cm de altura e 40cm de largura.

O cesto konóipôk ou konôiaka é produzido desta mesma maneira, porém, o trançado a ser realizado será o sarjado, com a fórmula 2/2 (ayryiabie okapa). Há, também, um determinado tipo de cesto konóipôk ou konôiaka feito a partir de combinações de trançados, ou seja, o indivíduo pode começar o cesto com a variante ayryiabie okapa e seguir com a variante ayryiabie kaimàyrydjari. Ou, ainda, começar o cesto com a variante ayryiabie okapa e seguir o trançado com a variante ayrykràt. Este cesto tem a peculiaridade de ser mais semelhante a um cesto-cargueiro apresentando a boca mais arredondada e o fundo de base tetrápode. Estes cestos konôiaká são maiores que os demais e seu tamanho médio fica em torno de 50cm de altura, 40cm de largura e 25cm de diâmetro de borda.



Afinando a raque.



Partindo a raque ao meio.



Abrindo a palha.



Colocando uma raque sobre a outra.



Trançado kaimàyrydjári.



Trançado okapa.



Abrindo a palha.



Transpassando as palhas.



Trançado okapa.



Trançado kaimáyrydjári.

Fechando o fundo.



Fechando o fundo.



Konóiaka kaimàdjari e okapa.



Trançado okapa.



Fechando o fundo.



Amu kremadjà.



Konóipôk.

Atualmente, os Xikrin também têm produzido um cesto (ko) aprendido com os Gorotire e que é feito com a folha nova da palmeira tucum. Ele se assemelha ao cesto de curadoria ko-kumren, em termos de trançado e morfologia, mas difere no acabamento do fundo. Além disso, sua confecção é muito rápida e não implica no preparo da matéria-prima. Seu uso é semelhante aos dos cestos konóipôk ou konôiaka, sendo descartado com menos frequência que os demais cestos expedientes.

Em todos os cestos expedientes o que se pode observar é que o começo do trançado é feito sempre através da manutenção da raque da folha da palmeira. E, no arremate do fundo utiliza-se a técnica da ourela simples ou auto-arremate em que "as talas [folíolos] sobressalentes do trançado são voltadas para dentro e se procede ao reentrançamento da parte dobrada na face interna" (Ribeiro, 1985:66). No caso Xikrin, os folíolos são retrançados de modo a formar uma trança.

Praticamente todos os cestos expedientes são produzidos a partir dos mesmos tipos de trançados. Além disso, os seus nomes estão relacionados, principalmente, aos diferentes tipos de matérias-primas empregadas na sua elaboração



Acabamento do fundo.



Ko Gorotire.

e é isto, associado ao seu uso - conforme veremos adiante - que os diferencia entre si.

3.2.1.2 A cestaria de curadoria dos Kayapó-Xikrin:

Dentre os cestos Xikrin, apenas o cesto-cargueiro denominado ko-kumren²⁵ pode ser considerado um cesto de curadoria, sendo que um dos aspectos que o diferencia dos cestos expedientes é a prévia esquematização de sua produção e o planejamento para a obtenção, estocagem e preparo das matérias-primas. Este cesto é, também, bastante durável e dificilmente aparece nas áreas de descarte da aldeia. Além disso, ele pode ser produzido em dois tamanhos: grande, com uma altura variando entre os 35cm e 30cm e um diâmetro de borda em torno de 25cm; e pequeno, com uma altura variando entre os 25cm e 22cm e um diâmetro de borda em torno de

²⁵ Ko=cesto, kumren=verdadeiro.

17cm. Os menores são destinados às crianças e jovens e os maiores às mulheres adultas²⁶.

3.2.1.2.1. O processo de produção do cesto ko-kumren:

A confecção deste cesto implica numa cadeia operatória mais longa que a dos cestos expedientes e pode levar até 10 horas para ser totalmente realizada. Além disso, o prévio preparo das matérias-primas e a elaboração dos acabamentos do *ko-kumren* transformam a produção deste cesto numa tarefa de maior concentração por parte do artesão. No que se refere às técnicas de trançado, porém, ele é confeccionado a partir das mesmas variantes utilizadas na cestaria expediente, ou seja, da combinação das variantes do trançado sarjado *ayryiabie okapa* e *ayryiabie kaymàyrydjari*.

3.2.1.2.1.1 Seleção e obtenção das matérias-primas:

O cesto ko-kumren é feito exclusivamente da folha nova da palmeira babaçu e são necessários dois limbos para a sua confecção. Estes, depois de coletados devem ser postos para secar,



Prefoliação do babaçu.



Envira djudjê kumren.



Cipó ambé armazenado.

durante um dia e só então serão preparados para serem tramados. Este cesto apresenta, também, detalhes de acabamento na borda feitos com a casca da raiz de uma espécie da família das Araceae (boikó-kumren/cipó ambé) e uma alça de envira retirada de uma espécie arbórea da família das Bignoniaceae (rotuk). Estas duas matérias-primas costumam ser coletadas nas ocasi-

ões em que os homens saem para caçar, ou seja, sua obtenção ocorre a partir de estratégias "encaixadas nas atividades básicas de subsistência" (Binford, 1979). Elas são, então, trazidas

²⁶ O tamanho do corpo do cesto ko-kumren pode variar de acordo com o artesão, pois a altura do mesmo é medida pela distância entre o polegar e o dedo mínimo daquele que o está produzindo. Assim, cestos grandes costumam ter dois palmos de altura e cestos pequenos um palmo de altura.

para a aldeia e armazenadas no interior das casas ou nas estruturas anexas a estas. As amarrações e costuras do cesto são feitas com fios de algodão que podem ser industrializados ou fornecidos pelas mulheres e, eventualmente, com a envira da embaúba (djudjê-kumren) que também é obtida pelos homens em suas incursões pela mata.

3.2.1.2.1.2. Manufatura

Primeiramente, o indivíduo deve preparar a palha para a trama. Isto consiste em dividir as raques da palmeira ao meio e afiná-las ($b\hat{o}$ =palha, $k\hat{o}kiere$ =afinar), abrir os folíolos, cortá-los longitudinalmente com o auxílio de uma faca ($b\hat{o}$ =palha, y=nervura da folíolo, krai=ponta) deixando apenas a nervura, arrancar parte dos mesmos de forma alternada ($y\hat{o}re$) e, finalmente, aquecer as nervuras sobre o fogo em brasa para torná-las flexíveis para o trabalho (y=nervura da folha, $ngr\hat{o}$ =esquentar).



Abrindo os fólólos.



Cortando os foliolos



Cortando os foliolos.



Colocando a nervura.

Depois desta etapa de preparação da palha o indivíduo inicia a trama. Primeiro, sobrepõem os dois limbos com os folíolos invertidos (ame=duas, pãim=trocar, kudi=juntar), amarra as pontas das raques (ampreôte) e enfia os folíolos que foram anteriormente arrancados, nos intervalos entre aqueles que permaneceram presos às raques (kam=enfiar, y=nervura da folíolo, renh=enfiar ou jogar). O trançado inicial é a variante do trançado sarjado (ayryiabie okapa) que costuma ser feita a partir da fórmula 2/2 e 4/4. Este trançado também recebe a denominação de *kumkako* que, na pintura corporal, é a designação dada aos motivos colocados como pala na altura dos ombros (Vidal, 1992)²⁷.



Sobrepondo as raques.



Enfiando a nervura.



Amarrando as raques.



Trançado okapa.

Quando o trançado inicial chega a aproximadamente 10 cm de comprimento é preciso unir as duas pontas das raques para formar a circunferência da borda (abenmàdjàre) e ir apertando a trama com uma agulha de madeira chamada kruanó (abenyrykamenh) para, finalmente, amarrar uma envira ao redor do trançado a fim de mantê-lo firme (banhõro=envira, ampre=amarrar).



Apertando o trançado.



Cortando as pontas da nervura.

²⁷ No corpo humano kumkako é o nome dado à parte superior do tronco.

Concluído o trançado inicial se inicia o trançado sarjado com a variante (ayryiabie kaimàyrydjari). Sucessivamente, o artesão vai tramando o cesto para a direita (mum=para cá, direita, yry=fazer) e para a esquerda (abam=para trás). Quando ele estiver se aproximando do fundo do cesto deve amarrar uma envira em torno do corpo do mesmo para manter o trançado firme e apertar os folíolos da extremidade inferior (tedjo=fundo, abenmàdjà=apertar). Para trançar a base do cesto é necessário separar os folíolos em quatro conjuntos (abenkutà=um de frente para o outro, y=nervura da folha, iamaiôte=pegando), trançar uma base tetrápode (tedjo=bunda, ipei=fazer, tedjo, ianhã=canto) e puxar os folíolos para ir apertando a trama até formar o fundo do cesto que tem a estrutura semelhante ao umbigo olho, ou seja, "uma janelinha formada pela reentrância de uma ou mais talas no trançado cruzado em diagonal ou sarjado" (Ribeiro,1985:63). Para finalizar, os folíolos sobressalentes do fundo devem ser enfiados na trama de baixo para cima (kuni=todas, aptmã=de baixo, kumageôte=vai enfiando).



Trançado ayryabie kaimàyrydjari.



Iniciando o trançado do fundo.



Separando os foliolos do fundo.



Trançando o fundo.



Fazendo o fundo.



Fundo do cesto

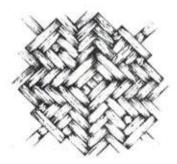


Finalizando o fundo.

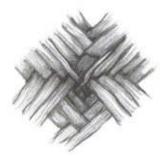


Cesto ko-kumren

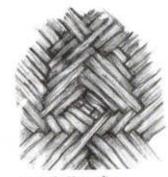
A confecção do fundo do cesto ko-kumren é considerada, pelos Xikrin, a etapa mais dificil de toda a sequência operatória e é aquela que eles levam mais tempo para aprender e cujo resultado pode ser sempre diferenciado de cesto para cesto. Em minhas observações sobre o acabamento dos cestos ko-kumren eu pude confirmar esta informação, pois constatei que os mesmos sempre apresentavam algum tipo de variação na trama, embora o princípio construtivo fosse a técnica do "umbigo olho". Segundo os próprios artesãos, esta variação ocorre porque



Cf. Ribeiro, 1985: 63



Cesto de Bepkrokroti.



Cesto de Katendjo.

muitas vezes eles cometem algum erro na contagem dos folíolos e isto faz com que sejam obrigados a fazer um novo arranjo na trama a fim de conseguir finalizar o cesto. Portanto, esta diferenciação não se constitui numa marca precisa de identificação do artesão na medida em que um mesmo indivíduo pode confeccionar dois cestos e ambos apresentarem pequenas varia-

ções entre si no que se refere ao acabamento do fundo. De qualquer modo, porém, o acabamento do cesto *ko-kumren* é sempre um elemento que gera variabilidade neste conjunto de artefatos.

Com o corpo do cesto confeccionado o indivíduo passa a fazer o acabamento da borda cobrindo a mesma com a casca da raíz do cipó ambé (atkwa=boca, pró=cobrir) e costurando-a com um fio de algodão (kadjàt=cordão, algodão, atkwa=boca). Para finalizar, ele coloca a alça de envira em volta do cesto, amarrando e costurando a mesma (nói=entre os olhos, ko=cesto, banhõro=envira, diri=botar).



Separando os fios.



Separando a envira.



Amarrando a envira da alça.



Costurando a boca do cesto.



Colocando a alça.



Preparando as costuras.

3.2.1.2.1.3. Decoração:

Para os Xikrin, o cesto ko-kumren é concebido como um corpo e é dividido em 5 partes: ianhã=quatro cantos do fundo; tedjo=fundo do cesto ou nádegas; atkwa=borda do cesto ou boca; ibum=parte de trás ou costas; õnkré=parte da frente ou parte frontal do pescoço (garganta). A sua decoração, portanto, segue as mesmas prerrogativas daquela elaborada no corpo humano.

Assim, na parte relacionada aos "olhos" que fica na parte frontal do *ko-kumren* e é demarcada pela envira é colocado o motivo decorativo feito com a pintura de urucum. Este tem o nome de *abu nó* $\hat{o}k^{28}$ que, conforme demonstrou Vidal (1992) é a pintura do rosto. Quando esta pintura é feita de urucum, os Xikrin se referem a ela como $p\ddot{u}$ $n\hat{o}$ $\hat{o}k$ e esta é sempre feita com o dedo ou com a palma da mão.



Cesto kó-kumren sem pintura.



Pintura do kó-kumren.



Ko-kumren pintado

Além de pintá-lo, o artesão também coloca-lhe um enfeite frontal que eles denominam de *nói abubjà*²⁹. Este é semelhante ao adorno corporal denominado *akokakô abudjà* (tembetá) que é colocado abaixo do lábio inferior dos meninos.

Finalmente, para completar a decoração, as costuras com fios de algodão que prendem a envira nas laterais do cesto devem ser deixadas longas, pois são as braçadeiras do mesmo, ou seja, os *padjê*, um tipo de adorno corporal feito de fios de algodão. As costuras, por sua vez, podem ser feitas com fios de algodão pretos ou vermelhos, dependendo a quem se destina o cesto. Os pretos costumam ser utilizados para os cestos das mulheres adultas e os vermelhos para os das meninas e jovens

²⁸ abu=enfeite de três pontas, nó=olho, ôk=pintura

²⁹ nói=entre os olhos, abudjã=enfeite de três pontas que fica entre (os olhos)

sem filhos.

É importante salientar que a decoração do cesto ko-kumren nem sempre é feita da mesma maneira, pois alguns aspectos da mesma podem ser modificados pelos artesãos. Estes podem, por exemplo, pintar não apenas a parte frontal da palha mas, também, a própria envira com a tinta do urucum. Além disso, o enfeite frontal poderá ser elaborado apenas com fios de algodão ou acrescido de sementes e penas. Em certa ocasião, inclusive, eu observei um velho artesão utilizar-se de envira pintada com jenipapo para fazer o acabamento da borda do cesto, em substituição ao boikó-kumren. Alguns artesãos, por outro lado, podem simplesmente optar por fazer os cestos sem nenhuma decoração.

Como se pode perceber, a produção do *ko-kumren* difere em muitos aspectos da produção dos cestos expedientes. Embora a matéria-prima empregada e as técnicas de trançado sejam as mesmas, na confecção do *ko-kumren* a cadeia operatória é mais longa, a matéria-prima passa sempre por uma preparação anterior e os trançados são sempre combinados de uma mesma forma. Mas, a principal diferença entre ele e os cestos expedientes reside no fato do *ko-kumren* ser concebido como um corpo e ser decorado de forma a reproduzir a decoração corporal.

Esse aspecto faz lembrar o trabalho de van Velthem (1995:63) onde a autora demonstrou que entre os Wayana produzir objetos é reproduzir "os corpos ou outros elementos existentes nos tempos primevos". A diferença, porém, é que para os Wayana os modelos de corpos a serem reproduzidos são os de um "ente arquetípico" (idem:64), enquanto que para os Xikrin, os modelos são os seus próprios corpos.

3.2.1.2.2. Outros cestos de curadoria:

A relação da cestaria com o corpo humano fica ainda mais evidente se considerarmos outros cestos de curadoria como, por exemplo, os cestos bolsiformes denominados moko e kaingré.

Ambos são produzidos com as folhas novas das palmeiras tucum e buriti, sendo que esta

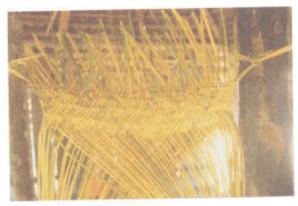


Matéria-prima armazenada.

última tem se tornado de difícil obtenção pelos Xikrin, o que vem reduzindo a sua utilização. Da mesma forma que o ko-kumren a produção destes cestos requer um prévio planejamento para a obtenção e preparo da matéria-prima. Tanto o tucum quanto o buriti devem ser coletados com antecedência e seus folíolos devem ser destacados das raques e postos para secar à sombra du-

rante dois ou três dias a fim de serem posteriormente tramados.

A confecção destes cestos bolsiformes é mais simples que a do *ko-kumren*. No caso do *moko*, a primeira etapa consiste em amarrar os folíolos numa envira (*ampre*=amarrar, *banhõro*=envira), de acordo com a largura desejada para fazer o corpo do cesto (*kanhê*). Depois disso, o indivíduo inicia a base da trama que os Xikrin chamam de *krān kayry*; ou seja, costurar a cabeça do cesto. Esta operação consiste em fazer um tipo de arremate em que os folíolos são amarrados sobre a envira e têm suas partes sobressalentes cortadas ficando quase imperceptíveis. Esta etapa é seguida pela sobreposição dos folíolos uns sobre os outros (*kumkure*) e pelo início do trançado sarjado com a fórmula 2/2. Este trançado inicial é chamado de *kumkràn*, ou seja, início da cabeça do cesto. Este trançado será seguido pelo trançado sarjado com a fórmula 3/3, chamado de *kumkako* da mesma forma que no *ko-kumren*.

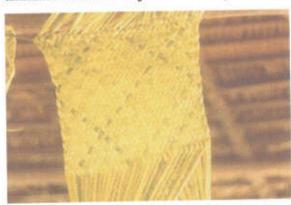




Trançado kumkako.

Acabamento de borda.

Depois de realizadas estas operações iniciais, o indivíduo passa a realizar o trançado do corpo que é feito a partir do trançado sarjado nas variantes *ayryiabie okapa* e *ayryiabie kaimàyrydjari* e cujo acabamento lateral é feito a partir do auto-arremate ou ourela simples, ou seja, os folíolos são dobrados para dentro em sentido inverso à trama e retrançados. Para finalizar o trançado na extremidade inferior, ele também se utiliza da técnica do auto-arremate (*kumarirot*), encobrindo os folíolos cortados na parte interna. Além do corpo do cesto, é necessário, também, tramar uma peça mais estreita que será utilizada para fazer o fundo (*tedjo*) e as laterais do mesmo. Nesta parte usada como fundo ele não fará este arremate, pois as pontas serão amarradas diretamente junto com a alça.



Corpo do moko.



Trançado ayryiabie.



Corpo e fundo do moko.



Finalizando o trançado.



Finalizando o trançado.



Corpo e fundo do moko.



Finalizando o trançado.



Cortando os foliolos.

Quando o corpo e a base do cesto estão prontos, o indivíduo costura esta última no corpo com uma envira de embaúba e fios de algodão (kayry=costurar). Depois coloca a alça feita com este mesmo material (ikô=alça, djo=colocar, lugar), confeccionada a partir da torção de três



Costurando o moko.



Costurando o moko.

pedaços de envira uns sobre os outros. As pontas da mesma são colocadas entre os folíolos das duas extremidades do trançado do fundo e é feito um nó nas duas pontas da alça. Esta é presa com um fio de algodão, que vai sendo enrolado em volta dos folíolos cujas partes sobressalentes são cortadas para dar o acabamento final.

O moko é dividido em quatro partes que, da mesma forma como no ko-kumren, estão relacionadas ao corpo humano: tedjo=fundo do cesto ou nádegas; atkwa=borda abertura interna do cesto ou boca; ibum=parte de trás ou costas; õnkré=parte da frente ou parte frontal do pescoço (garganta). A decoração do mesmo é feita com tinta de urucum e são aplicados motivos da pintura corporal como, por exemplo, o wewenoti (borboleta de olho grande) e o abu nó ôk (pintura de rosto), também aplicado no ko-kumren. O primeiro costuma ser aplicado nas laterais do moko e o segundo, na parte frontal do mesmo.

O kaingré tem uma confecção quase idêntica a do moko, porém o seu corpo é formado a partir de uma peça única que será dobrada e costurada nas laterais. A técnica de trançado utilizada será a do tipo sarjado nas variantes ayryiabie okapa e ayryiabie kaymàyrydjari. O início do cesto é feito com a primeira variante a partir da fórmula 2/2, seguida da fórmula 3/3 para fazer o kumkako e, novamente, a fórmula 2/2 em ambas variantes para o restante do corpo. A finalização do trançado, na parte inferior e superior, é feita a partir do auto-arremate. Esta formará a boca do cesto que é sempre pequena e resultante do entrançamento dos folíolos sobressalentes da esquerda e da direita. Nas laterais, o kaingré é costurado do mesmo modo que o moko, ou seja, com fios de algodão. A alça é feita de envira de embaúba, presa a partir do seu entrançamento com os folíolos da parte superior do cesto.

Para os Xikrin, o *kaingré* tem boca mas, não tem lado da frente nem detrás, é inteiro (*tukñi*). Por isso, pode ser pintado com os motivos em urucum *abu nó ôk* e *wewenoti*, nos dois lados. Estes aparecem dispostos da mesma maneira como no *moko*.

Tanto no moko como no kaingré, podem aparecer detalhes decorativos trançados no próprio corpo dos mesmos. Eu registrei dois trançados deste tipo denominados de ôóbipaim (palha cruzada) ou niadju prü (caminho do veado) e kagnãnikokô (espinha de cobra). Segundo os Xikrin, estes detalhes são kukrodjo (propriedade e herança) de alguns indivíduos e sua elaboração não é de conhecimento generalizado.

Os Xikrin ainda fabricam outros tipos de cestos de curadoria como, por exemplo, o peiaiaê, o warabaê e a rará. Destes, apenas o peiaia-ê é decorado com o motivo em urucum abu nó ôk
e, assim como o kaingré é pintado dos dois lados. O warabaê é um cesto estojiforme que possui
duas partes: tedjo=fundo, nádegas e adjêdjà=parte de cima, tampa; segundo Frickel (1968) ele

teria sido assimilado pelos Xikrin de um grupo Tupi (kuben kamrekti). A rará é um cesto bolsiforme cuja confecção é semelhante a dos cestos konóipôk. A diferença é que ela apresenta um fundo tetrápode, trançado sem emendas e uma alça de envira de embaúba. Quanto às suas partes, os Xikrin destacam o tedjo=fundo, nádegas e a watkua=boca³⁰.

Como se pode perceber, assim como os cestos expedientes, todos os cestos de curadoria são produzidos a partir dos mesmos tipos de trançados, com exceção do cesto warabaê que é confeccionado a partir da técnica dobrada. Além disso, tanto no ko-kumren, como na rará e em todos os cestos expedientes, o começo do trançado é realizado a partir da manutenção da raque da folha da palmeira. E, nos arremates de todos os cestos, sempre é utilizada a técnica do auto-arremate ou ourela simples associada com o entrançamento dos folíolos sobressalentes. Portanto, pode-se dizer que as técnicas de trançado são o elemento comum na manufatura dos cestos Xikrin.

Por outro lado, o tipo de matéria-prima empregada na elaboração dos diferentes cestos e dos seus acabamentos (alças, costuras e pinturas) e/ou as técnicas utilizadas na sua preparação são aspectos que diferenciam os processos produtivos dos cestos de curadoria e expediente. Além disso, o número de operações e, conseqüentemente, o tempo gasto para a produção de um cesto de curadoria é sempre maior do que o necessário para a produção de um cesto expediente.

Dentre todos os cestos, no entanto, é o ko-kumren que apresenta o processo produtivo mais demorado e, segundo os próprios Xikrin, é o cesto de aprendizagem e elaboração mais difíceis. É isso, certamente, que o torna um cesto kumren, ou seja, verdadeiro e reconhecido por todos enquanto tal e que, por essa razão, deve ser produzido e usado da maneira correta.

3.2.2. O CONTEXTO SOCIAL DE PRODUÇÃO E UTILIZAÇÃO DA CESTARIA XIKRIN:

Entre os Xikrin, a produção da cestaria é prerrogativa dos homens e eles costumam dizer que "mulher não sabe mexer com palha". No entanto, isso não é algo absoluto, pois as mulheres sabem classificar todos os cestos, bem como, as técnicas de trançados. E, eventualmente, podese observar uma mulher produzindo algum tipo de cesto expediente como, por exemplo, os dos tipos konôôiaka e patkoi.

Dentre os artefatos trançados, a elaboração da cestaria expediente é de domínio generalizado entre os indivíduos do sexo masculino. Todos os homens com quem eu conversei, diziam conhecer os processos de confecção da mesma afirmando, inclusive, que a elaboração destes

³⁶ Os Karajá têm um cesto bolsiforme semelhante e que possui, inclusive, o mesmo nome (Taveira, 1980). É possível que tanto a *rará* quanto o *patkoi* tenham sido assimilados pelos Xikrin, juntamente com o *Aruanã* (bô), durante o período em que mantiveram um contato mais estreito com esta população.

itens materiais era muito simples e que o aprendizado de sua manufatura era levado a cabo desde a infância sendo uma das primeiras coisas que seus mentores lhes costumavam ensinar em suas incursões pela mata.

A cestaria de curadoria, por outro lado, embora também seja uma prerrogativa masculina não é elaborada indistintamente por todos os homens. Seu processo de aprendizagem é muito mais longo e levado a cabo a partir de uma série de prerrogativas relacionadas com a organização social e com as representações que os Xikrin possuem a respeito das matérias-primas empregadas na sua elaboração³¹. Assim, ela só pode ser feita pelos indivíduos mais velhos ou por aqueles que passaram por um aprendizado sistemático e foram reconhecidos socialmente como conhecedores do seu processo de manufatura.

No que se refere ao uso, a cestaria é empregada tanto pelos homens como pelas mulheres, conforme as prerrogativas das suas atividades cotidianas e de acordo com a funcionalidade atribuída a cada um dos tipos de cestos.

Os cestos expedientes, por exemplo, costumam ser utilizados pelos homens a fim de transportar os produtos obtidos em suas incursões pela mata. Os do tipo koteü, àkràdiuapù e patkoí são forrados com a folha de banana-brava (titidjô) e empregados para transportar pequenos animais caçados, frutas, sementes, cipós, enviras e a casca da árvore (bàdprà) utilizada para fazer o carvão empregado na pintura corporal. Os meninos que também já sabem fazer estes cestos costumam empregá-los, principalmente, na coleta de frutas como o açaí e a bacaba.







Àkràdiuapu

O cesto kokakônipoi que é aberto nas extremidades laterais é feito pelos homens mas costuma ser empregado pelas mulheres para carregar a lenha da roça até a aldeia. Algumas vezes, ele é utilizado pelos homens para transportar animais caçados, enviras e cipós. Neste caso, eles fazem uma amarração em volta do mesmo que não permite a queda dos produtos.

³¹ Eu tratarei sobre este tema mais adiante quando procurarei demonstrar a relação entre a cosmologia, o processo de produção da cultura material e a construção de pessoa entre os Xikrin.



Kôkakônipoi.



Konóipôk.



Kôkakônipoi

Os cestos do tipo konóôiaká, também são utilizados principalmente pelas mulheres e, neste caso, para transportar os produtos da roça. Os homens costumam utilizá-los com menor freqüência e, principalmente, para transportar castanhas. Por serem mais duráveis, eles também podem ser empregados para armazenar alimentos industrializados.

Quanto aos cestos de curadoria, os homens se utilizam dos tipos moko, peiaia-ê e warabaê. O primeiro é empregado para transportar os objetos a serem utilizados durante suas incursões pela mata (p.ex.cartuchos, lanternas, anzóis, fósforos, fumo e pequenas facas) e, também, para trazer os produtos coletados (p.ex. resinas e plantas medicinais). Este cesto bolsiforme pode ser fabricado tanto para uso pessoal como para ser dado a um tabdjuo, filho ou genro. O mesmo vem sendo substituído pelas bolsas industrializadas que os homens costumam carregar presas à cintura. Os três últimos tipos de cestos são utilizados na aldeia para guardar miudezas e ferramentas (p.ex. sementes, agulhas, ossos, fibras e facas); destes, os do tipo peiaia-ê e rará estão praticamente em desuso.

Dentre os cestos de curadoria utilizados pelas mulheres estão os do tipo *kaingré* e *ko-kumren*. O primeiro é utilizado para guardar sementes de algodão, milho e urucum e o segundo para transportar produtos da roça, lenha e demais produtos que elas venham a coletar.

Dentre eles, o ko-kumren é o mais utilizado e sua confecção e uso definem as prerrogativas das relações sociais entre os indivíduos do sexo masculino e feminino, bem como, a ligação das mulheres com a produção dos alimentos cultivados³². Assim, este cesto sempre deverá ser

³² A relação das mulheres com os produtos cultivados aparece no mito da "mulher estrela", que após ser transformada em ser humano "por meio da pintura e ornamentação corporais" (Vidal, 1992:144), traz do céu vários paneiros contendo diferentes tipos de cultivos. Vide no Anexo 2 o mito nº1.

produzido por um homem para ser usado por uma mulher, com a qual ele tenha uma relação de parentesco (esposa, filha, neta ou filha da irmã), nas atividades destinadas à obtenção, transporte e processamento de alimentos oriundos da roça.

Quando um homem ainda não sabe confeccionar este tipo de cesto, pode solicitar que outro o faça incumbindo-se, porém, de coletar para ele a matéria-prima necessária e/ou retribuindo o seu trabalho com algum outro produto. Uma mulher jamais deve solicitar a um homem que não seja seu marido ou *i-nget* que este lhe faça um *ko-kumren*, pois isso poderia denotar a existência de uma relação entre eles, o mesmo servindo para o homem, que não pode produzir este tipo de cesto para qualquer mulher. Neste sentido, a mulher sempre deve solicitar a intermediação de uma pessoa do seu grupo de parentesco, caso necessite de um cesto a ser feito por um outro homem que não seja seu marido ou *i-nget*. E, no caso de um homem desejar oferecer este cesto a uma determinada mulher, deve fazê-lo, indiretamente, através de uma mulher do seu grupo de parentesco ou, através de um homem do grupo de parentesco daquela a quem se destina o mesmo.

Atualmente, o cesto ko-kumren vem sendo substituído por um cesto de cipó (kai) aprendido com os regionais³³ que, segundo os Xikrin, é de fácil confecção. A obtenção da matéria-prima utilizada na elaboração do kai — o cipó akroü — é feita na época em que os homens vão coletar a castanha, ou seja, nos meses de dezembro a fevereiro. Ao fazerem a coleta eles podem processar o mesmo no próprio local ou, então, deixar esta tarefa para ser realizada na aldeia. Este cipó, dada a distância do seu local de obtenção, costuma ser armazenado pelos homens durante o ano todo, no interior das casas ou, enfiado nas coberturas das estruturas de cozinha³⁴. É importante salientar que enquanto a confecção do ko-kumren implica em determinadas prerrogativas e é realizada por poucos indivíduos na aldeia, o kai pode ser fabricado sem restrições e de modo mais generalizado. Até mesmo algumas mulheres sabem fazer este cesto, cuja trama é realizada a partir da técnica do trançado hexagonal reticular no qual "intervém 3 elementos singulares, dois deles, os da urdidura, dispostos em sentido diagonal e o terceiro, a trama, na horizontal" (Ribeiro, 1980:39), formando hexágonos.

Este cesto foi aprendido com um trabalhador de nome Joaquim que trabalhava junto com Frei Caron, nos anos sessenta, na aldeia Xikrin (com pessoal de Lux Vidal, 1999).

³⁴ A armazenagem de recursos é um comportamento comum entre os homens Xikrin e ocorre em relação a diferentes matérias-primas como, por exemplo, as tabocas para flechas, o cipó boikó-kumren usado na confecção de trançados e amarrações das flechas e a envira de embaúba utilizada nas alças dos cestos de curadoria e na confecção dos arcos. As mulheres também armazenam algumas matérias-primas, dentre as quais o urucum para a pintura corporal, as sementes utilizadas na confecção dos adornos e o carvão (badprã) empregado na pintura corporal. Todos estes recursos necessitam um prévio processamento (lavagem e/ou secagem ao sol) para a armazenagem a fim de evitar que apodreçam ou sejam contaminadas por insetos.





Cesto kai.

Cesto kai.

Como se pode ver, no contexto social, a produção e o uso da cestaria revelam aspectos da divisão sexual do trabalho, da especialização artesanal e das relações sociais entre homens e mulheres.

Assim, aos homens é destinada a tarefa de fazer os cestos para que estes sejam usados por eles e pelas mulheres. Ao mesmo tempo, os diferentes cestos são utilizados de acordo com as respectivas atividades econômicas desempenhadas por cada um dos sexos no cotidiano. Ou seja, os cestos expedientes menos resistentes são empregados pelos homens para transportar os produtos oriundos de suas atividades de caça e coleta e, os demais, pelas mulheres em suas atividades de coleta e transporte de produtos da roça. Da mesma forma, os homens utilizam-se do *moko* em suas incursões pela mata e as mulheres empregam os cestos cargueiros para o seu trabalho na roça, ou quando vão coletar os materiais necessários à pintura corporal, como o caryão (bàbprà) e os aplicadores de raque de palmeira (kuakii).

Os cestos de curadoria, por outro lado, além de expressarem a diferença das atividades econômicas, também enfatizam a especialização artesanal de cada sexo. Os homens guardam instrumentos e matérias-primas – nos cestos warabaê – destinados à confecção dos artefatos de caça, cestaria e plumária e as mulheres, guardam os produtos da roça e da coleta – no kaingré – empregados na elaboração da pintura corporal e dos adornos.

E, finalmente, a confecção e utilização da cestaria revela e enfatiza a natureza das relações existentes entre aquele que a produz e aquela ou aquele que a possui. Ou seja, entre indivíduos que pertencem a um mesmo grupo doméstico e entre *i-nget* e *tabdjuo*. No entanto, é um artefato de todos não sendo propriedade de nenhuma casa específica.

3.2.3. O CONTEXTO ESPACIAL DE PRODUÇÃO E DESCARTE DA CESTARIA DOS KAYAPÓ-XIKRIN:

Como já foi demonstrado em diferentes trabalhos, os povos Jê caracterizam-se pela sua ênfase à ordenação espacial do mundo que os rodeia expressando a partir das suas representações espaciais, aspectos fundamentais sobre a sua cosmologia, organização social e estrutura política (Turner, 1965; Seeger, 1981; Lopes da Silva, 1983 e Novaes, 1983). No que se refere especificamente aos Kayapó, estes:

"se consideram parte integrante de um mundo e universo circular e vêem o processo do universo e da vida como cíclico, os ciclos do tempo ecológico e estrutural que determinam e acompanham a vida e as atividades humanas" (Vidal, 1983:90).

Esta visão reflete-se na configuração circular de suas aldeias e nos significados atribuídos a cada um dos seus espaços, bem como, àqueles que encontram-se fora do perímetro da mesma (Turner, 1965; Bamberger, 1967, Lea, 1986; Giannini, 1991a; Verswijver, 1992a, 1992b; Vidal, 1977).

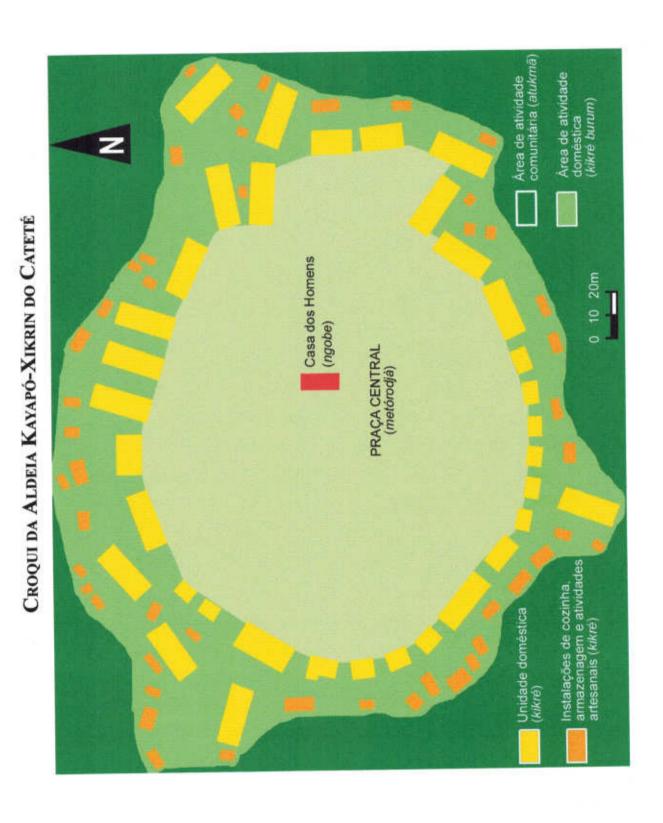
Na aldeia (krimei), que é considerada o centro do universo Kayapó e o lugar da sociabilidade, o espaço central é visto como um local de domínio masculino em que são discutidos e resolvidos os assuntos de interesse da comunidade e os problemas de ordem social. Em outras palavras, o centro da aldeia, que inclui o ngobe e a praça (metorodjo), é associado à esfera política e pública, sendo nele realizados, também, os rituais.

Em contraposição a ele, encontra-se o círculo das casas (kikré nhipôk), que é visto como sendo o espaço feminino e privado ligado à criação e reprodução biológica dos indivíduos e onde se destacam as relações de parentesco e se estabelece a posse e transmissão de nomes, bens e prerrogativas rituais. É nele que são discutidos os assuntos reservados à esfera doméstica e é também o local onde os grupos familiares, principalmente, as mulheres e crianças, passam a maior parte do seu tempo.

As áreas que ficam imediatamente atrás do anel das casas (kikré burum) são os locais em que se encontram os fornos (ki) e onde são desenvolvidas as atividades domésticas femininas e masculinas como, por exemplo, as sessões de pintura corporal e a confecção de itens materiais.

Depois destes, aparecem os espaços intermediários (atukmà) onde se localizam as áreas de descarte dos itens materiais, o atukbe (casa dos homens)³⁵ e onde são enterrados os mortos. Entre estes espaços intermediários e a floresta estão situadas as roças (puru) que, da mesma forma, como o anel das casas (kikré nhipôk) e áreas subjacentes (kikré burum) são considerados espaços femininos. Ambos locais, estão associados com a presença de espíritos e podem ser vistos como locais de transição entre a aldeia e a floresta, ou seja, entre o espaço socializado e o de dominio da natureza. Este, por sua vez, identificado com a mata (bà), o lugar onde se encontram os animais, as plantas não cultivadas, os espíritos e os grupos inimigos.

³⁵ Atualmente, entre os Xikrin não se observa mais a presença do atukbe nesta área intermediária sendo que o ngôb cumpre atualmente a função tanto de casa dos homens como de local de reunião e de decisão política.



A preocupação com a ordenação do espaço e sua conceituação faz com que cada um destes locais e suas respetivas estruturas seja nomeado e isto pode ser vislumbrado a partir do croqui apresentado abaixo relativo à aldeia Xikrin do Cateté:

Esta ordenação do espaço implica que haja entre os Xikrin uma clara divisão das áreas de atividades, inclusive, no que se refere à produção dos diferentes itens materiais. Especificamente com relação à cestaria, eles estabelecem uma localização espacial diferenciada para a produção dos cestos expedientes e de curadoria.

Assim, os cestos expedientes costumam ser manufaturados basicamente na mata ou nas áreas que ficam atrás do círculo das casas. Eventualmente, os cestos do tipo konóôiaka podem ser elaborados na aldeia, nas áreas adjacentes às estruturas domésticas. Cabe lembrar que este é o único cesto expediente que é feito com as folhas novas de babaçu, ou seja, a mesma matéria-prima empregada na confecção do ko-kumren. Ao mesmo tempo, o konóôiaka é o mais durável dentre os cestos expedientes, algo que costuma ser salientado pelos próprios Xikrin.

Os cestos de curadoria, por outro lado, são sempre elaborados na aldeia tanto no interior das casas e estruturas anexas como no interior do ngobe. Em minhas estadas nas aldeias Xikrin, porém, eu jamais presenciei a produção de itens materiais neste espaço público, com exceção da máscara do bô. No entanto, os velhos artesãos e os jovens aprendizes costumam ressaltar a função do ngobe como um espaço reconhecido socialmente para a produção e para o ensino e aprendizagem da manufatura de artefatos³⁶, incluindo a cestaria de curadoria.

Tomando em consideração os significados atribuídos aos diferentes espaços pelos Kayapó pode-se entender esta divisão com relação aos locais de produção dos cestos expedientes e de curadoria, entre os Xikrin, como uma expressão da dicotomia existente em sua visão de mundo entre a aldeia e a mata.

Assim, os cestos expedientes - que se originam para satisfazer necessidades momentâneas, são produzidos a partir de matérias-primas não preparadas, têm uma durabilidade pequena,
o uso predominantemente masculino e são destinados ao transporte de produtos oriundos da
mata - têm sua manufatura restrita aos locais situados fora do perímetro da aldeia, ou seja, aos
espaços associados com o domínio da natureza e da masculinidade predatória. Pode-se dizer
que isso acontece pelo fato de se constituírem em embalagens provisórias e de rápido descarte
representando, como salientou Lévi-Strauss (1997:129):

"(...) um estado de equilíbrio instável entre a natureza e a cultura. Próximo

³⁶ Segundo Vidal (1977), originalmente, os itens de curadoria costumavam ser feitos e ensinados no atukbe. Com o desaparecimento desta estrutura entre os Xikrin, no entanto, esta modalidade pública e generalizada de manufatura e de ensino-aprendizagem começou a ser realizada no ngôb.

da natureza pelo material abundante que ela fornece pronto, ou quase, pelo pouco trabalho necessário (...), por um tempo de serventia limitado que o condena ao refugo, mas temporariamente integrado na cultura pela fabricação e pelo uso a que se destina"

Para os Xikrin, estes cestos não são *kumren*, ou seja, verdadeiros. Isto possibilita entender a sua associação com os espaços menos socializados e com a possibilidade de serem aprendidos - como veremos adiante - por indivíduos ainda muito jovens e que não ingressaram na esfera pública e política, encontrando-se ainda vinculados às casas maternas.

Os cestos de curadoria, por outro lado, - que são confeccionados por indivíduos atuantes publicamente e a partir de matérias-primas antecipadamente preparadas e cujo uso se destina ao transporte e armazenagem de produtos cultivados ou materiais processados a serem empregados na elaboração de outros itens de curadoria - têm sua manufatura levada à cabo nos espaços da aldeia, ou seja, no local da reprodução cultural.

Ao mesmo tempo, por serem itens duráveis que expressam, no cotidiano, através da sua manipulação, a natureza das relações entre diferentes categorias sociais, também implica que sejam produzidos nos locais cujos significados estão associados à produção e reprodução social.

No que se refere ao descarte dos cestos, este é feito sempre nas áreas que ficam atrás das casas. Os cestos expedientes podem, também, ser depositados ao longo dos caminhos que vão para as roças ou nas áreas de mata. Isso não acontece com a cestaria de curadoria, cuja deposi-



Cesto patkoi

ção é bem menos frequente e restrita à área intermediária entre a mata e o círculo das casas.

Esta área, como já foi dito anteriormente, é um espaço intermediário entre a aldeia e a mata e é o local onde, além de serem enterrados os mortos, também são feitas as necessidades fisiológicas dos ocupantes da aldeia e levadas a cabo algumas das brincadeiras infantis. No atukmà, segundo os Xikrin, também se encontram os espíritos (mekaron) e por essa razão, eles evitam transitar por este local à noite.

Esta área, portanto, pode ser vista como uma área de transição entre a aldeia e a mata e um local de passagem entre o mundo da natureza e da cultura. Desta forma, é possível compreender porque é nele que devem ser depositados os cestos, ou seja, estes artefatos elaborados com os produtos da natureza e que após cumprir sua função cultural, a ela retornam, através do seu descarte. E, conforme salienta Lévi-Strauss (1997:132):

"Praticamente em todo o Novo Mundo, os cestos são considerados objetos especialmente sensíveis. Vêm da natureza e, depois de terem recebido seu status cultural de um trabalho às vezes sumário, estão destinados a retornar a ela. Sua maior ou menor fragilidade é agravada pelo fato de não ser possível utilizar de outra forma a cestaria estragada. Mas jogá-los fora continua sendo um gesto carregado de significados".

3.2.4. O CONTEXTO DE ENSINO-APRENDIZAGEM DA CESTARIA ENTRE OS KAYAPÓ-XIKRIN:

Entre os Xikrin as estratégias de ensino-aprendizagem da manufatura dos itens materiais, incluindo a cestaria, se estabelecem com base na organização social que, conforme já foi demonstrado anteriormente, caracteriza-se pela classificação dos indivíduos em termos de sexo e categorias de idade. Ou seja, é este critério classificatório, bem como, as relações sociais dele decorrentes o que define a detenção, transmissão e aprendizagem de conhecimentos³⁷.

Os mais velhos são tidos como aqueles que possuem maior conhecimento e isto é traduzido em expressões como "o velho é que sabe", "o velho é que faz", "o velho é que tem de fazer,
porque ele sabe muito". Todo o conhecimento, por sua vez, deve ser transmitido – de forma
sistemática ou informal - aos mais jovens segundo as prerrogativas das relações sociais, seja
entre pais e filhos, avós e netos, tios e sobrinhos, indivíduos pertencentes a diferentes categorias
de idade, ou ainda, entre companheiros de uma mesma categoria de idade.

Conforme ficou demonstrado pelos diferentes estudiosos dos grupos Kayapó, as categorias de idade são unidades fundamentais no processo de socialização dos indivíduos, perpassando

³⁷ Como já relatei, a escolha de meus informantes para a elaboração do inventário botânico e o seu reconhecimento como conhecedores dos recursos vegetais estava embasada nesta ordem social.

as relações de parentesco e atuando nas esferas da organização econômica, da vida política e da vida ritual (Dreyfus, 1963; Fisher, 1991; Turner, 1965; Verswijver, 1992; Vidal, 1977).

Entre os Xikrin, estas se apresentam - para os indivíduos do sexo masculino -, da seguinte forma: me-prire, que se refere às crianças pequenas que passam a maior parte do tempo junto das mães; me-boktire, que se refere aos meninos com mais de quatro anos e que começam a se distanciar da mãe e a brincar com as demais crianças do seu grupo; me-be-ngo-djure, que se refere aos meninos entre seis e doze anos e que ainda não ingressaram na casa dos homens; megomañoro que são aqueles recém introduzidos na casa dos homens; me-mudjê, que são aqueles que recebem o estojo peniano e são reconhecidos em termos de maturidade biológica; menoronure e me-noronure-ã-tum, que são os jovens iniciandos e iniciados que vivem na casa dos homens e que passam a ser aptos para o casamento; me-krare, que se refere aos indivíduos casados e com filhos e que se subdivide nas categorias me-kranure (relativa aos homens com menos de quatro filhos e ainda pequenos), me-kratum (homens com mais de quatro filhos) e mebe-ngêt (homens velhos) (Vidal, 1977:57 e Fisher, 1991:222)38.

Enquanto os meninos fazem parte da categoria meprire permanecem, basicamente, restritos ao espaço doméstico dele deslocando-se apenas em companhia da mãe ou de alguém do seu grupo doméstico. São cercados de cuidados, principalmente, por parte das mães e kwatui que costumam desprender grande parte do seu tempo alimentando, pintando e adornando os mesmos. Logo que nascem, recebem a tipóia (a-i) e a esteira (prod-djo) feitos por um i-nget, com a palha de buriti39. Além disso, têm os lóbulos das orelhas e o lábio perfurados onde são introduzidos fios de algodão que serão, posteriormente, substituídos pelo labrete de madeira (akokakô), enfeitado com miçangas e sementes de inajá e pelos adornos auriculares (baridjuá) pintados de vermelho40. O primeiro será usado até a idade de seis ou sete anos e os adornos auriculares - que vão sendo gradativamente ampliados - até que ele comece a andar. Quando começam a dar seus primeiros passos passam a brincar com as demais crianças do seu grupo doméstico ou das casas adjacentes sem, no entanto, se distanciar demasiado da área de sua casa. Eventualmente, podem acompanhar as crianças maiores até o rio ou outros locais da aldeia, ou ainda, serem levados

A perfuração dos lóbulos das orelhas e a colocação dos adornos auriculares é feita indistintamente para os indivi-

duos do sexo masculino e feminino.

Para as mulheres as categorias de idade apresentam uma correspondência com as dos homens e se apresentam da seguinte forma: meprire, que se refere às crianças; me-kurêrêrê ou me-printire, que se refere às meninas antes do casamento; me-kamro-nu, que são as moças púberes; me-kray-tuk, as moças iniciadas; mekrare, mulheres casadas que se dividem em me-kra-pôinre e mekratumre de acordo com o número de filhos e me-be-ngêi, que são as mulheres velhas depois da menopausa.

³⁹ Segundo Vidal (1977:93), após alguns dias do nascimento da criança, o pai costura a esteira (prod-djo) de maneira a formar uma bolsa onde serão depositados o cordão umbilical da criança e os adornos auriculares de diferentes tamanhos. Esta será jogada na água quando a criança começar a andar, pois isto fará com que a mesma cresça forte ou, ainda, enterrada ao pé de um jatoba, que é uma madeira forte e dura. Cabe ressaltar que esta esteira é confeccionada apenas para os primogênitos, sendo que os demais filhos recebem apenas a tipóia (a-im) e seus pertences são guardados nos cestos do tipo peiaia-ê que também será jogado no rio.

pelos pais ou pelos *i-nget* até o *ngobe* e seguir junto com suas mães e demais mulheres do seu grupo doméstico para a roça ou locais de coleta.

Desde cedo, no entanto, os meninos começam a se desprender da casa materna. Assim, aqueles pertencentes às categorias *meboktire* e *me-be-ngo-djure* reúnem-se em grupos e passam a circular pela aldeia, ou pelos corredores de mata em volta das roças engendrando suas brincadeiras, pescando e caçando pequenos animais. Durante este período, os meninos gozam de muita liberdade e costumam participar de tudo o que acontece na aldeia. Segundo Vidal (1977:105) desde que passam a integrar a categoria dos *meboktire* cabe a eles, principalmente, a execução de pequenos serviços e a transmissão de recados entre os adultos dos diferentes segmentos residenciais:

"O papel de pequenos mensageiros, entretanto, permite à criança desenvolver muito cedo um conhecimento da rede de relações sociais em que se encontra inserido. Adquire assim, pouco a pouco, uma idéia exata das obrigações muito complexas de reciprocidade, das circunstâncias em que se realizam, das modalidades, das quantidades a distribuir ou receber, em resumo, dos costumes que regem todo o sistema de relações sociais".

Além de aprenderem na prática as regras do convívio social os meninos também recebem outros tipos de ensinamentos a medida em que vão crescendo. Os pais e *i-nget*, por exemplo, costumam levá-los para a mata a fim ensiná-los sobre a utilização e obtenção dos recursos naturais e a confecção de itens materiais, dentre os quais, os cestos expedientes⁴¹.

Estes conhecimentos também podem ser adquiridos através da observação e imitação, por parte dos mais jovens, das atitudes e procedimentos dos indivíduos mais velhos, pertencentes à sua categoria de idade.

Em certa ocasião, saindo para a mata, com um grupo de meninos pertencentes à categoria de idade dos *me-be-ngo-djure* - entre sete e onze anos de idade – para coletar açaí, observei que os mais velhos costumavam orientar os mais jovens a se deslocarem pela mesma. Estes se dividiram em grupos de coleta e ensinavam os mais jovens a manterem o controle das trilhas ao redor da aldeia, bem como, da sua posição em relação ao rio. Além disso, eles também serviam de instrutores no que se refere à produção de cestos expedientes de palha de açaí e bacaba usados no transporte dos frutos e sementes que eles coletavam. Assim, enquanto os meninos

⁴¹ Segundo o informante que me acompanhou durante a coleta das amostras vegetais, o seu conhecimento da manufatura da cestaria expediente e dos recursos vegetais havia começado a ser adquirido, desde menino, através das suas repetidas incursões pela mata com os seus *i-nget* - o avô materno e um tio materno - que lhe ensinavam o nome das plantas e a sua utilização e, através da demonstração, a confecção dos cestos. Frequentemente, ao longo do trabalho, ele consultou o tio antes de sairmos para as coletas diárias, sendo que este costumava lembrá-lo dos locais de coleta e das características das diferentes espécies que ele deveria me mostrar.

mais velhos tramavam os cestos, os menores costumavam ficar observando o seu trabalho42.

Nesta etapa, os primeiros cestos cuja confecção é aprendida, são os do tipo patkoí e kônóôtuk. Com o tempo, no entanto, todos os demais cestos expedientes passam a ser de domínio dos indivíduos do sexo masculino. Assim, quando um jovem chega à categoria dos me-noro-nure ele, certamente, já estará dominando a confecção deste tipo de cestaria, sem exceção.

A manufatura da cestaria de curadoria, por outro lado, só será dominada pelos indivíduos do sexo masculino a partir do momento em que eles ingressarem na categoria dos *me-krare*, sendo aprendida através de um processo de ensino-aprendizagem mais longo e sistemático.

Ao consultar alguns jovens me-noro-nure sobre o seu conhecimento e habilidade em produzir cestos deste tipo, eles costumavam responder que ainda necessitavam "olhar mais para saber fazer", ou ainda, que estavam "no tempo de olhar e não de fazer" estes artefatos.

De fato, a cestaria de curadoria é produzida, principalmente, pelos indivíduos mais velhos na maioria das vezes, pertencentes à categoria dos *me-kramti* ou *me-be-nget*. Há, inclusive, indivíduos considerados como especialistas na elaboração dos diferentes cestos⁴³. E, dentre os cestos de curadoria, o *ko-kumren* é considerado, atualmente, o mais difícil de ser produzido e, também, o último a ser aprendido.



Kaendjo sendo observado por seu filho.

43 O reconhecimento da especilidade de um artesão é muito comum entre os Xikrin e não se restringe à confecção da cestaria. Eles, também, costumam apontar especialistas na manufatura de bordunas, arcos, adornos corporais e na plumária.

⁴² Entre as meninas também existem estes mecanismos de aprendizagem, como no caso da pintura corporal cuja técnica necessita longos anos de aprendizagem. Elas começam cedo a fazer seu treinamento, orientadas tanto pelas mulheres adultas como pelas meninas mais velhas pertencentes a sua categoria de idade. Para se exercitar na técnica elas se utilizam de bonecas, brotos de cachos de bananas, abóboras ou outras superfícies que lhes permitam elaborar os motivos em imitação ao corpo humano.

A observação de sua confecção pode iniciar desde cedo quando o menino ainda está residindo na casa materna, porém, o aprendizado sistemático e definitivo do mesmo só irá ocorrer quando ele já for um homem casado e com filhos.

Quando um indivíduo deseja aprender a fazer um artefato de curadoria, é preciso que este se disponha a acompanhar o trabalho de um velho artesão. Num primeiro momento, ele irá olhar o que o outro faz e só depois poderá fazer, mas sempre com a supervisão do artesão mais velho. Pode, também, ir realizando o trabalho sozinho mostrando o mesmo, de tempos em tempos, ao instrutor a fim de que este aponte os erros do trabalho e ensine a maneira correta de fazêlo.



Aboridja aprendendo a fazer um cesto.

Normalmente, a relação instrutor-aprendiz se dá entre indivíduos identificados socialmente pela relação de *i-nget/tabjuo*. No entanto, isso não é uma regra e indivíduos com relações afins também podem se empenhar em um processo de ensino-aprendizagem.

Em uma de minhas estadas na aldeia do Cateté, por exemplo, testemunhei um indivíduo da categoria de idade dos *me-kramti* aprendendo a fazer um cesto *ko-kumren*, através dos ensinamentos de seu cunhado (marido da irmã da esposa) pertencente à categoria dos *me-be-nget*.

Naquela ocasião, a primeira coisa que o velho artesão recomendou que o aprendiz fizesse foi coletar folhas novas da palmeira tucum, a fim de que seu primeiro treinamento se desse com aquele tipo de matéria-prima. Somente quando tivesse um maior domínio da técnica é que ele

repetiria a manufatura com a palha de babaçu. O aprendiz, então, reproduziu com a palha de tucum o que estava sendo realizado pelo instrutor, com a palha de babaçu. Ao mesmo tempo, observava o trabalho deste e vez ou outra recebia a trama para dar continuidade a mesma devolvendo-a em seguida para que o velho artesão pudesse corrigir os seus erros através de comentários e pela demonstração do modo correto de tramar os folíolos⁴⁴.



Roma aprendendo a confeccionar o cesto com Rop Krore.

Este processo de aprendizagem se prolongou, quase diariamente, durante todo o restante do tempo em que permaneci na aldeia – mais ou menos três semanas. Neste período, porém, o aprendiz não conseguiu confeccionar um cesto *ko-kumren* e trabalhou quase exclusivamente com o protótipo feito de tucum, num contínuo trançar e destrançar dos folíolos. Quando retornei à aldeia, meses depois, ele me disse já dominar a confecção do cesto, mas se negou a fazê-lo durante todo o tempo em que lá estive. Minha impressão era a de que, na realidade, ele ainda não se sentia totalmente seguro a ponto de elaborar um cesto *ko-kumren*, cujo processo de manufatura seria por mim documentado e observado pelos demais membros da aldeia.

Entre os Xikrin, há uma grande preocupação pela elaboração bem feita dos artefatos, sendo que a performance de um aprendiz é observada não apenas pelo seu instrutor, mas por

⁴⁴ Conforme relataram os Xikrin, o processo de aprendizagem do cesto ko-kumren, bem como, do restante da cestaria de curadoria sempre implica na utilização de matérias-primas diferenciadas daquelas convencionadas para a produção destes objetos. Assim, um informante relatou que havia aprendido a fazer o trançado do moko - cuja matéria-prima é a palha de buriti ou tucum — treinando com a palha do açaí e da bacaba.

diferentes pessoas que, vez ou outra, transitam pelo local em que está ocorrendo o seu treinamento. Estas, por sua vez, costumam fazer comentários sobre o seu desempenho e estes circulam por toda a aldeia. Isso faz com que os indivíduos evitem mostrar publicamente artefatos por eles produzidos que não tenham a perfeição socialmente exigida. Às vezes, para evitar comentários pejorativos, um aprendiz pode optar por levar a cabo o seu treinamento, na mata ou, no interior da sua casa, para que ninguém o veja. Após o reconhecimento social de sua habilidade, ele começará, então, a produzir publicamente o respectivo artefato passando, inclusive, a ser mais frequentemente solicitado a reproduzir o mesmo para outras pessoas.

Em realidade os processos de aprendizagem implicam num permanente olhar, fazer, desfazer e repetir as seqüências operatórias de trabalho. Na dinâmica do aprendizado, olhar é a
atitude inicial e, só depois, o fazer, até ficar perfeito (mei)⁴⁵ e poder ser reproduzido para que
todos vejam. Para os Xikrin, um bom artesão é aquele que tem nó mei⁴⁶ e quando se referem a
alguém que não sabe fazer ou não entende determinada coisa eles dizem que esta pessoa nó kêt,
mari kêt ou amakre kêt⁴⁷. Ao mesmo tempo, quando alguém diz saber fazer alguma coisa, ele
costuma dizer ba mari, ba õmuh ou ba kuma⁴⁸. A relação dos órgãos dos sentidos com a apreensão de conhecimentos perpassa também outras esferas de aprendizado além da artesanal como,
por exemplo, a dos cantos, dos mitos, dos rituais e das atividades de subsistência.

Anthony Seeger (1981) já demonstrou que aos órgãos dos sentidos e às suas faculdades podem ser atribuídos significados variados de acordo com o contexto cultural. Entre os Suyá, segundo ele, o ouvir e o falar são faculdades eminentemente sociais e a visão está ligada ao domínio natural, assim como o cheiro. Neste grupo, a palavra ouvir (*ku-mba*) é sinônimo de saber e entender e, neste sentido, a audição é tida como um meio de se realizar o aprendizado, da mesma forma que entre os Xikrin. Ao mesmo tempo, esta palavra também pode ser usada como referente de moralidade e empregada para definir um comportamento social adequado ou indesejado. Assim, quando um indivíduo faz alguma coisa socialmente negativa como, por exemplo, não respeitar os tabus alimentares ou as prescrições do intercurso sexual, os Suyá referemse a ele como aquele que "não ouve-entende-sabe" (Seeger, 1981:84). Ao contrário, um indivíduo que é plenamente socializado é tido como alguém que "ouve, entende e sabe claramente" (idem).

Seeger também ressalta que o significado dado a cada uma das partes do corpo pode ser expressado pela sua ornamentação. No caso Suyá, os adornos corporais estão relacionados "às

⁴⁵ Mei=bonito, bom.

⁴⁶ No=olho, mei=bom, vivo, esperto.

⁴⁷ Nó=olho, kêt=não; mari=saber, amak=ouvido, kre=buraco

⁴⁸ Ba=eu, mari=sei, õmuh=ver, kuma=ouvi

suas idéias a respeito da percepção e as diferenças na ornamentação enfatizam diferenças importantes entre homens e mulheres, entre crianças e adultos, bem como, entre o 'bom' Suyá e o feiticeiro" (Seeger, 1981:81).

Estes ornamentos são usados por eles para se diferenciarem em relação aos outros grupos e para marcar internamente a passagem de um indivíduo de uma categoria social à outra. Assim, ao longo de sua vida o indivíduo apresentará na ornamentação do seu corpo as marcas do seu processo de socialização. Nesta ornamentação corporal, os órgãos dos sentidos socialmente valorizados pelos Suyá recebem tratamento destacado como é o caso dos ouvidos e da boca que são adornados com discos auriculares e labiais, ao contrário dos olhos que não recebem ornamento algum (Seeger, 1980).

Esta relação entre a ornamentação corporal e os significados atribuídos às diferentes partes do corpo já havia sido trabalhado por Turner com referência aos Kayapó-Gorotire. E, conforme ele demonstrou, neste grupo os adornos dos lábios e ouvidos também enfatizam a socialização das faculdades do entendimento e da auto-expressão. A diferença é que entre os Gorotire – assim como entre os Xikrin - a visão não é uma faculdade anti-social estando relacionada ao "conhecimento ativo de como produzir coisas" (Turner,1980a:120).

Segundo Turner, um dos aspectos mais fundamentais no processo de socialização destas faculdades dos sentidos é o desenvolvimento da capacidade do indivíduo em assimilar e entender a linguagem e adquirir, com a maturidade, a habilidade da oratória que é fundamental na vida política dos homens. Os adornos labiais são, então, uma expressão física desta capacidade e vão aumentando de tamanho com o tempo a medida em que a importância política do homem também aumenta. Assim, quando este chega à velhice e a sua participação na vida política diminui, ocorre também a diminuição destes adornos ou a sua substituição por adornos feitos de pedra de coloração branca que, segundo o autor, é a cor associada à velhice e aos espíritos.

A cor branca, por sua vez, é oposta às cores preta e vermelha, empregadas na pintura corporal e que servem para identificar os indivíduos socialmente, bem como, delimitar e ressaltar os significados das diferentes partes do corpo "no processo de construção da pessoa como ser biológico e ator social" (Turner, 1980a:123).

Assim, o preto (tuk) é aplicado no tronco, nos membros superiores e inferiores e no rosto. O vermelho (kamrek), por sua vez, é aplicado na parte superior da cabeça, pés, antebraços, mãos e face, principalmente em volta dos olhos e na fronte. O primeiro, ligado à região central do corpo – cujo designativo (tuk) é também utilizado para definir morte e a zona periférica da aldeia onde se encontra o cemitério – é associado com o "extrasocial, tabu, ou estados incompatíveis com a existência social normal" (Turner, 1995:152). O vermelho, por outro lado, ligado às

zonas periféricas do corpo é associado "às noções de vitalidade, energia, sagacidade sensória e, no geral, com a intensificação da interação do indivíduo incorporado com a realidade ambiente, social e natural" (idem).

Entre os Xikrin, a ornamentação corporal e em especial a pintura corporal expressa, segundo Vidal (1992:143):

"a compreensão que estes índios possuem de sua cosmologia e estrutura social, das manifestações biológicas e das relações com a natureza, ou melhor, dos princípios subjacentes a esses diferentes domínios. Mais ainda, revelam a cada um as múltiplas facetas de sua pessoa em contraposição a todos os outros indivíduos, no tempo e no espaço: um recurso para a construção da identidade e da alteridade"

Assim, nos estados de liminaridade ou isolamento da vida social (p.ex. nascimento de um filho), ocorre a ausência da pintura corporal ou, então, a aplicação do urucum. Esta pintura é também empregada nos momentos de reintegração social como quando o pai do recém-nascido é reintegrado na casa dos homens, sendo o urucum, portanto, uma substância utilizada como um recurso de proteção em momentos de transição e perigo para os indivíduos. A pintura de jenipapo é aplicada após o fim das restrições quando o indivíduo passa a se reintegrar plenamente na vida cotidiana sendo ela "essencialmente informativa, comparando-a com a tintura de urucum que teria conotações mais expressivas, e está fortemente relacionada ao processo de socialização e



Pintura corporal no ritual Kwöro Kango.

controle social" (Vidal, 1992:174). Aplicada às partes periféricas do corpo, em volta dos olhos e nos adornos auriculares e labiais, a pintura de urucum, portanto, destaca a relação destas partes do corpo com o processo de interação dos indivíduos com o ambiente social e natural.

Pode-se dizer, portanto, que entre os Xikrin a aquisição do saber cultural faz parte do processo de socialização dos indivíduos que, por sua vez, está relacionado ao desenvolvimento da sua corporalidade e à construção da sua identidade social⁴⁹. E, conforme salientou Fisher (1996:22):

"Criação da sociabilidade não é um processo linear completado pela iniciação dos jovens e sua inserção na comunidade adulta. Mais precisamente, a sociabilidade é recriada em todas as gerações pelas trocas corporais e pedagógicas entre pessoas de diferentes sociofisiologias".

Clarice Cohn, em seu trabalho desenvolvido junto às crianças Xikrin do Bacajá demonstra, por exemplo, que as mesmas participam de todas as atividades e que, segundo os Xikrin, "tudo sabem porque tudo vêem (e ouvem)" (Cohn, s.d.:26) mas, ao mesmo tempo, por serem crianças nada sabem e, de fato, não se espera que saibam, pois seus ouvidos e olhos ainda são fracos o que lhes impede de compreender plenamente o sentido daquilo que ouvem e olham.

Assim, a possibilidade de compreender ou de fazer determinada coisa como, por exemplo, executar um canto durante um ritual ou produzir um cesto implica, para os Xikrin, que o indivíduo tenha alcançado uma determinada maturidade biológica e reconhecimento social. Ele pode, inclusive, ser desencorajado a produzir determinado objeto caso se considere que ele ainda não está suficientemente apto para fazê-lo.

Em certa ocasião, eu observei um jovem mekranure ser impedido pelo seu i-nget a tentar fazer um cesto ko-kumren. Segundo a sua justificativa, o rapaz era ainda muito jovem e não tinha condições de produzir um artefato como aquele dada a dificuldade de sua manufatura. Além disso, segundo o velho artesão, poderia ser vítima dos olhares invejosos dos outros indivíduos da aldeia correndo o risco de vir a adoecer. Outros indivíduos, da categoria mekranure também disseram que não podiam fazer este tipo de artefato, pois poderiam ficar doentes.

Segundo os Xikrin, a manipulação dos mais jovens de determinados tipos de matériasprimas, bem como, a manufatura de alguns tipos de artefatos pode provocar além de doenças, o seu envelhecimento resultando, por exemplo, na fadiga dos olhos⁵⁰ e no embranquecimento dos

50 Os Xikrin, inclusive, costumam dizer que quando um homem está muito velho para manufaturar com perfeição um determinado artefato ele possui nó=olho punure=ruim em contraposição àqueles que têm nó=olho mei=bom

⁴⁹ Os mitos relativos às ações de um jovem *me-he-ngo-djure* de nome *Poti* e que se referem aos problemas ligados à esta fase de transição dos individuos do sexo masculino, de suas casas maternas para a casa dos homens evidenciam, também, o controle social sobre as atividades que os individuos devem ou não exercer de acordo com as prerrogativas de sua categoria de idade. Vide Vidal (1977).

cabelos. Este é o caso, não apenas dos cestos de curadoria, mas, também, de artefatos como as bordunas (ko e kop), a esteira de casal (kupip), os adornos corporais de concha (ngob e ngob nhieti) e os grandes cocares (krokroktire) que só podem ser manufaturados por indivíduos que já tenham filhos pertencentes à categoria dos me-noro-nure.

Isso significa que um indivíduo, embora possa iniciar bastante cedo - através do olhar e da audição - o seu processo de aprendizagem dos diferentes aspectos da sua cultura deve, por outro lado, aguardar momentos determinados ao longo de sua vida para consolidar e manifestar este aprendizado (*ipei*)⁵¹ e conhecimento (*mari*). Ou seja, se antecipar na aquisição de conhecimentos significa, ao mesmo tempo, se adiantar no processo de desenvolvimento biológico e, consequentemente, envelhecer precocemente.

Portanto, como se pode verificar a organização social não apenas está subjacente à estruturação das relações entre instrutor e aprendiz, como também define o acesso ou não a determinados tipos de tecnologias, matérias-primas e conhecimentos. Pode-se dizer, conforme sugere Fisher (1996:1) que existe uma "indissolúvel ligação entre atividade humana individual e coletiva e a centralidade da criação socialmente coordenada das capacidades corporais".

Assim, cada sexo e categoria de idade têm suas prerrogativas de saber técnico e manipula com determinados tipos de recursos. Aos homens cabe lidar com a palha, bem como, com a madeira, enviras, cipós, conchas e a plumária. As mulheres lidam, principalmente, com as fibras de algodão, sementes, corantes vegetais e miçangas. Eventualmente elas podem trabalhar com palhas para a confecção de cestos expedientes, madeiras para a confecção do pilão e dos adornos labiais (akokakô) e auriculares (ikrekakô) de seus filhos e enviras utilizadas como tipóia para carregar as crianças. E, em termos de tecnologias, pode-se dizer que os indivíduos mais jovens têm acesso, principalmente, às expedientes, sendo que as tecnologias de curadoria, cujo processo de aprendizagem é mais prolongado, são restritas aos homens maduros, estando relacionadas às suas propriedades corporais e posição social.

3.2.5. Cosmologia, noção de pessoa e produção da cultura material entre os Xikrin

Como têm sido demonstrado por diferentes autores, a pessoa Xikrin se constitui a partir de um corpo que vai sendo gradativamente transformado e socializado (Vidal, 1981, 1992; Giannini, 1991a, 1991b; Fisher, 1996).

Este corpo, conforme salientou Giannini (1991a), é composto de elementos internos (materiais e imateriais) e externos a partir dos quais é definido, ao longo do ciclo de vida do indiví-

⁵¹ Quando um individuo confecciona um objeto, ele diz arup ba ipei=eu já fiz.

duo, o seu estado físico.

"O corpo é composto pelos ossos (que formam a estrutura rígida), pela carne, pelos órgãos, pelo sangue e por seu "envelope": a pele. Estes são elementos materiais que sustentam, por sua vez, elementos imateriais, como a alma (karon) e a energia vital (kadjuo)" (Giannini, 1991a:142-43).

No que se refere aos elementos imateriais do corpo, o kadjuo é aquele responsável pelo desenvolvimento da capacidade "de ouvir, falar, entender, reconhecer as relações entre os grupos" (Giannini, 1991a:146), aspectos estes que, como já foi demonstrado no item anterior, são fundamentais no processo de socialização dos Xikrin. Segundo a autora, este elemento vai se fortalecendo ao longo da vida do indivíduo, desaparecendo com a sua morte52. O karon (alma), por outro lado, é um elemento que não se extingue mesmo depois da morte do corpo físico53. Ele pode, porém, se ausentar do corpo seja durante a gestação quando este ainda não está totalmente formado "tem pouco sangue, pouca carne, está mole" (Giannini, 1991a:143), ou ainda, quando após o nascimento a criança, chora muito, leva um susto ou sofre uma queda.

Com relação aos elementos materiais internos do corpo, o sangue e a água, contidos na carne, são percebidos como elementos que se desenvolvem desde a gestação e são fortalecidos após o nascimento, através da alimentação. Destes, o sangue "é um elemento considerado 'duro' (toi)" (Giannini, 1991a:148) e deve ser mantido na quantidade certa, a fim de que o indivíduo não fique fraco ou preguiçoso. A morte de um inimigo, por exemplo, faz com que o seu matador fique contaminado pelo seu sangue e karon e isto implica na necessidade de que este cumpra um determinado resguardo. Ou seja, ser escarificado com os dentes de um animal e permanecer sentado sobre uma pedra ao sol a fim de deixar secar o sangue do morto ou fazer sair o seu karon. Os ossos, por sua vez, são vistos como "a estrutura do corpo, o arcabouço e deve-se ter cuidado para não quebrá-los" (Giannini, 1991a:151). Os órgãos, como o coração e o figado estão "ligados ao sangue" (idem) e ao conhecimento54 e os pulmões "à entrada e saída do ar" (idem).

A pele, que é o elemento externo constitutivo do corpo é vista como o seu invólucro e índice do estado físico e situação social do indivíduo. Assim, para os Xikrin, ela é "o palco no

⁵³ Quando um individuo morre o seu karon vai para a aldeia dos mortos ou, então, pode ficar por volta da aldeia, nas roças e nos cemitérios tentando aproximar-se dos vivos, motivado pela "saudade" de seus parentes (Vidal, 1977 e Giannini, 1991a)

⁵¹ Quando um individuo confecciona um objeto, ele diz arup ba ipei=eu já fiz.

⁵² As crianças, portanto, "tem pouco kadjuo" (Giannini, 1991a:146) e isto nos possibilita compreender melhor o porquê elas são tidas como individuos que ainda não têm a capacidade de compreender determinadas coisas, embora tudo possam ver e ouvir.

⁵⁴ Segundo Giannini (1991a:146) é no figado que se localiza o kadjuo, que como já foi dito está relacionado com a capacidade de entender, falar e perceber. Ao mesmo tempo, segundo Cohn (s.d), seus informantes definiram o coração como o lugar do saber. Ao longo de minha pesquisa, porém, os Xikrin apontavam a cabeça como o lugar onde guardavam o que haviam visto e aprendido.

qual se visualiza o estado interno da pessoa" (Giannini, 1991a:152)55.

"A noção de pessoa Xikrin se constitui, assim, de elementos corporais internos (sangue, ossos, órgãos, carne e água) e externos (a pele); elementos
imateriais (a alma e a energia vital) e elementos sociais associados ao ciclo
de vida e às etapas sucessivas expressas pelo sistema de categorias de idade
e vinculados, em termos de momentos privilegiados, à nominação, à iniciação, ao casamento, à procriação, às relações de afinidade ou parentesco
entre grupos ou indivíduos e à amizade formal" (Giannini, 1991a:154).

Ao ressaltar os elementos constitutivos do corpo e a sua importância para que se compreenda a noção de pessoa entre os Xikrin, esta autora evidenciou ainda, através de uma análise das noções de contágio e doença, como este corpo está relacionado aos diferentes domínios cósmicos e como esta interrelação constitui-se, também, em um dos aspectos da construção da pessoa neste grupo. Neste sentido, ele aparece como "instrumento, atividade, que articula significações sociais e cosmológicas" (Seeger, da Matta e Viveiros de Castro, 1987:20).

Esta reflexão, por sua vez, permitiu-me compreender, sob um outro prisma, as prerrogativas e interdições levadas a cabo pelos Xikrin na utilização que estes fazem das matérias-primas para a produção dos itens materiais.

Segundo Giannini (1991a e 1991b), os Xikrin concebem o universo dividido em diferentes domínios - terra, mundo subterrâneo, mundo aquático, céu - cada um deles com características e atributos distintos, habitado por seres diferentes e que atuam de maneira diferenciada.

No domínio da terra estão a floresta e a clareira. A floresta é vista como a moradia dos animais, das plantas e do Akrãre, entidade sobrenatural, dono de ambos e controlador da ação dos homens neste meio. É o domínio da caça, espaço da masculinidade e das relações agressivas e competitivas, é o lugar onde fica a aldeia dos mortos e onde vivem os grupos inimigos.

"Nas situações de doença, é o domínio com o qual não se deve ter contato. Nos resguardos por homicídio, nascimento, luto, menstruação e doença, a caça encontrada neste domínio é a primeira a ser proibida e a última a ser consumida, e isto ocorre somente quando o indivíduo é reintegrado na sociedade, através da pintura corporal" (Giannini, 1991a:77).

A atuação neste domínio deve ser regrada, pois a apropriação indevida de seus recursos pode provocar a ira de Akrãre que, através de seu feitiço torna-se maléfico para os homens, causando doenças, epidemias, gerando distúrbios na natureza e levando os homens à morte.

Da floresta, também, são oriundos elementos relacionados à sociabilidade Xikrin. Segundo Giannini (1994:149), foi "neste domínio que no tempo das origens, os índios se apoderaram

⁵⁵ A não observação de resguardos, por exemplo, pode acarretar coceiras ou doenças de pele (Vidal, 1977:110).

do fogo e da linguagem cerimonial"56. Ao mesmo tempo, é dele que provém parte dos nomes cerimoniais e é onde se realizam alguns dos rituais Xikrin de iniciação e nominação (Vidal, 1977 e Giannini, 1991a).

A clareira, por sua vez, é o domínio da sociedade, sendo o lugar onde fica a aldeia e onde vivem os verdadeiros humanos. Está relacionada, também, com as espécies domesticadas e com as plantas cultivadas, ambas identificadas com as mulheres. Diferentemente dos produtos da floresta "os produtos da roça são alimentos que não causam doenças; são os alimentos consumidos nos resguardos por doenças, homicídios ou periodos de transição" (Giannini, 1991a:82)57. É neste domínio que se neutraliza a agressividade gerada pela predação animal e é onde se estabelecem as diferentes relações sociais e a construção social da pessoa.

No domínio aquático, estão os peixes que assim como os animais terrestres, possuem um dono controlador. Seu nome é Mrukaàk que, diferentemente de Akrãre, é aliado do xamã, pois ensinou aos humanos nos tempos míticos a cura das doenças, através do uso de plantas medicinais. Este domínio é ligado à idéia de fortalecimento, pois constituído de um elemento, a água, que no simbolismo e mitologia Xikrin é uma substância que faz os indivíduos se desenvolverem e se transformarem58. Dele, também provém parte dos nomes cerimoniais.

No dominio subterrâneo vivem os homens canibais e nele não existe caça, peixes ou aves. Ele está relacionado com o sangue e a exacerbação da dimensão anti-social.

E, finalmente, no domínio do céu estão as aves e a morada do gavião-real (Àkkaikrikti) com quem os xamãs têm sua iniciação. As aves foram criadas pelos heróis míticos assim como os nekrei, as riquezas Xikrin, ou seja, os artefatos constituídos de penas e que são herdados pelos indivíduos de geração em geração. Este domínio é visto como o lugar por excelência da humanidade, a partir do qual os humanos podem ser iniciados e se tornar sobre-humanos e estabelecer relações com os diferentes domínios.

> "É a interligação dos domínios, que tem no centro os próprios Xikrin, que permite a construção de sua sociedade" (Giannini, 1994:151).

Esta interligação é evidenciada, segundo a autora, através de diferentes aspectos como,

verificar, em uma das sequências, a relação da água com a idéia de fortalecimento e transformação, quando os mesmos após passarem por um periodo de imersão transformam-se em gigantes.

⁵⁶ Vide o mito da aquisição do fogo em Vidal (1977:232) e a análise do mesmo em Turner (1980b). O mito da aquisição da linguagem cerimonial pode ser visto em Vidal (1977:231).

A roça, no entanto, pode se tornar um local perigoso, pois as plantas cultivadas provocam "saudade" nos mortos (mekaron). Estes, perambulam pelas roças e podem acompanhar as mulheres até a aldeia e, através do olhar, por ocasião do processamento dos alimentos, causar doenças nas crianças que os ingerem. Por causa disso, as mulheres devem tomar precauções ao sair dos locais de cultivo, ou seja, "cuspir por todos os lados e defumarem o lugar para que os mekaron não as sigam até a aldeia" (Giannini, 1991a:83).

Na coleta feita por Vidal (1977:224) dos mitos relacionados aos herois míticos kukrut-kako e kukrut-uire pode-se

por exemplo, a nominação, os tabus alimentares, as práticas de escarificação, a ornamentação ritual, os cantos de caça, bem como, a partir das noções de contágio, resguardo e doença.

Segundo Giannini (1991a:155), a noção de contágio está relacionada "com certas regras e ações sociais e a etnoclassificação da natureza". Ao mesmo tempo, ela envolve tanto aspectos positivos como negativos.

No primeiro caso, trata-se da transmissão de substâncias desejáveis através de um ato proposital. E, no segundo, trata-se do contato com substâncias nocivas a partir da transgressão de determinadas regras sociais relacionadas, por exemplo, com as diferentes categorias de idade, classificação dos alimentos ou estados de liminaridade. O contato positivo ou negativo pode se dar através de diferentes substâncias como o sangue, a saliva, o sêmen, a urina, as fezes, a lágrima, a fumaça e os odores. Estas, por sua vez, podem penetrar no corpo através do olfato, do tato ou pela sua ingestão (Giannini, 1991a:156).

Como exemplo de transmissão de substâncias positivas pode-se citar a utilização do *a-im* (tipóia do recém-nascido) feita com a palha de buriti que, segundo os Xikrin, possibilita à criança um crescimento rápido e forte, ficando a mesma alta e esguia como a própria palmeira. O uso de qualquer outro tipo de palha poderia causar uma irritação nos olhos do recém-nascido ou o seu enfraquecimento⁵⁹.

O contato de um indivíduo com substâncias nocivas pode atingir inclusive todo o seu grupo de parentes consangüíneos. É por esta razão, por exemplo, que os pais devem evitar o consumo de determinadas carnes de animais e a manipulação de determinadas plantas e materiais na medida em que isso pode prejudicar os filhos que ainda estejam em processo de formação ou se encontrem acometidos de alguma enfermidade.

Em uma de minhas estadas em campo, um homem foi severamente repreendido por sua esposa grávida, por estar fabricando uma mão-de-pilão com uma madeira (moitekàkrurei)⁶⁰ cujo odor era tido como prejudicial ao feto. Ao mesmo tempo, um outro indivíduo cuja filha estava doente, se absteve por alguns dias de trabalhar na fabricação de um colar de conchas (ngob), porque isso poderia agravar o estado de saúde da mesma.

Na produção dos itens materiais estas noções de contágio fazem-se presente o tempo todo. As interdições relativas à confecção de artefatos como as bordunas e colares de concha,

Entre os Xikrin, o buriti é uma palmeira especial e muito valorizada sendo empregada inclusive numa das seqüências do ritual de nominação Bep. Sua palha é considerada a melhor matéria-prima para a confecção de diferentes objetos (cestos bolsiformes, tipóias e adornos corporais). Atualmente, ela vem sendo substituída pela palha de tucum na confecção dos cestos, devido a dificuldade de acesso dos Xikrin aos buritizais da região; no entanto, ela continua insubstituível na confecção dos adornos e tipóias. Entre os Krahó, outro povo Jê, o buriti também é considerado um vegetal especial e aparece na sua mitologia relacionado aos diferentes domínios cósmicos (Castro, 1994).

Ma denominação regional esta árvore é conhecida como jutal e pertence à familia das Leguminosae.

por exemplo, são justificadas pelos Xikrin, pelo fato de que as matérias-primas empregadas para a elaboração destes artefatos são muito duras e podem causar o enfraquecimento dos indivíduos que as manipulam. Assim, como já foi dito anteriormente, apenas os indivíduos pertencentes à categoria dos *me-kranti* e *me-benget* é que são aptos a confeccionar estes objetos, pois já são suficientemente fortes (toi).

No entanto, quando um indivíduo mais jovem se interessa em aprender e levar a cabo a fabricação de um objeto como este, além de ser acompanhado por um artesão mais velho, deve procurar sentar-se ou manter os pés apoiados sobre uma pedra ou pedaço de madeira dura a fim de se proteger contra os malefícios destes materiais⁶¹. Além disso, pode encontrar uma solução alternativa como, por exemplo, utilizar-se de uma matéria-prima diferente daquela considerada como sendo a verdadeira (kumren) para a produção do respectivo artefato. Em várias ocasiões, eu pude observar a utilização de chapas de metal para confeccionar o ngãb em substituição às conchas. Este era chamado então de ngob kaigó ou kaok, no sentido de que não se tratava de um ngob kumren, ou seja, verdadeiro. Na confecção do cesto ko-kumren acontece o mesmo, ou seja, o cesto de tucum manipulado durante o processo de aprendizagem pelo aprendiz é, também, identificado como um cesto kaok ou kaigó, no sentido de que não se trata do cesto verdadeiro.



Ngâb kaigó com plaquinhas de metal.

⁶¹ Este procedimento é semelhante àquele levado a cabo pelos guerreiros nos resguardos relativos à morte dos inimigos, ao se posicionarem sobre uma pedra a fim de serem escarificados e purificados do sangue da vítima (Giannini, 1991a:149)

Ao relacionarmos estas regras relativas à manipulação de matérias-primas com o que foi anteriormente discutido sobre a questão da corporalidade Xikrin, o que fica evidenciado é a preocupação desta sociedade pela manutenção do estado físico do corpo, na medida em que ele é um índice fundamental para que possam ser incorporados ao mesmo "os elementos sociais da pessoa" (Giannini,1991:142). Assim, é importante que os indivíduos evitem tanto a ingestão de determinados alimentos, como a manipulação de certas matérias-primas e a realização de determinadas tarefas na medida em que isso pode alterar de forma prejudicial o estado físico do corpo. Em outras palavras, o que se pretende afirmar é que se o corpo está ligado aos diferentes domínios cósmicos, é de se esperar que a manipulação dos elementos constitutivos destes diferentes domínios seja regrada a fim de não prejudicar a integridade deste corpo. Para os Xikrin, como já foi dito anteriormente, a manipulação indevida dos recursos oriundos dos diferentes domínios pode gerar doenças ou até mesmo causar perturbações cósmicas.

No que se refere às doenças, Giannini (1991a:161-168) demonstrou que os Xikrin as classificam em dois tipos, ou seja, kane e tatã. A primeira resulta do contato com um determinado agente patológico como, por exemplo, a carne de um animal ou determinada planta. A segunda, por outro lado, é resultado da ação de feitiçaria, tanto dos xamãs como dos seres sobrenaturais⁶².

A cura das doenças, por sua vez, é feita através das incantações realizadas pelos xamãs e do uso de plantas medicinais. Estas são classificadas pelo cheiro, gosto e distribuição em zonas ecológicas. Cada planta apresenta determinadas substâncias, próprias aos diferentes tipos de enfermidades, que são transmitidas para o doente via inalação, contato direto sobre o corpo (banho e amarrações) ou ingestão. Assim, embora os vegetais possam, por um lado, provocar uma alteração negativa no estado físico do indivíduo, por outro, os mesmos possuem, segundo Giannini (1991a:171) "(...) a capacidade de reordenar os elementos da pessoa Xikrin e, por outro lado, parecem ajudar o ser na sua construção física e social"63.

A partir disso, pode-se entender o emprego ritual de determinados adornos e artefatos produzidos com espécies vegetais como parte do processo de construção e identificação dos Xikrin e, neste caso, estou me referindo aos *kukrodjo*.

Este termo é empregado pelos Xikrin para definir diferentes aspectos e elementos de sua cultura (artefatos, ornamentos, cantos, mitos, prerrogativas rituais) que são herdados pelos tabdjuo de seus i-nget, vindo a constituir-se em sua propriedade e que têm a sua localização espacial determinada na aldeia, segundo a disposição das "casas" a que pertencem estes indivíduos

68 O poder curativo e reordenador dos vegetais aparece, inclusive, na mitologia Xikrin. Vide no Anexo 2 o mito nº2.

⁶² Conforme mencionei no item anterior, alguns informantes apontaram que o olhar dos membros da sociedade sobre um jovem aprendiz pode, também, causar-lhe doenças. No entanto, nenhum deles se referiu a isto como um tipo de feitiço.

(Vidal, 1977). Ao mesmo tempo, ele também é empregado para definir aqueles aspectos e elementos que pertencem não apenas a um indivíduo, mas a todos os membros da comunidade (me kuni kukrodjo), ou ainda, a uma determinada categoria de idade (me-noro-nure kukrodjo) ou sexo (me-mu kukrodjo e me-ni kukrodjo) (Giannini, 1991a:97)⁶⁴.

No que se refere aos artefatos e ornamentos, pude perceber que a propriedade não se restringe ao artefato em si mas, também, à matéria-prima da qual ele é feito. Este é o caso das bordunas espatulares cuja madeira empregada em sua confecção é, também, propriedade de quem usa este objeto.

Numa de minhas estadas na aldeia do Cateté fiz um levantamento entre dezesseis indivíduos do sexo masculino que possuíam a borduna espatular (kop) como seu kukrodjo a fim de identificar esta propriedade das matérias-primas. Abaixo relaciono alguns exemplos dos resultados obtidos:

 Um menino herdou um kop feito de uma madeira denominada kuruaôk, do pai de sua avó materna.

i-nget
$$\Delta = 0$$

$$\begin{array}{ccc}
\Delta &= 0 \\
\Delta &= 0 \\
\end{array}$$

$$\begin{array}{ccc}
\Delta &= 0 \\
\end{array}$$
tabjuo Δ

 Um menino herdou um kop feito de uma madeira denominada kop-kamrek do irmão de sua mãe que, por sua vez, havia herdado esta borduna do pai do seu pai.

i-nget
$$\Delta = O$$

$$\begin{vmatrix} \Delta & = O \\ & | \\ \Delta & = O \\ & | \\ tabjuo/ \text{ i-nget } \Delta & O = \Delta \\ & | \\ \Delta & tabjuo \end{vmatrix}$$

⁶⁴ A noção de *kukrãdjã* é complexa e envolve diferentes conotações relacionadas à idéia ampla de herança cultural. Em outros trabalhos sobre os Kayapó ela aparece como definição de conhecimento cultural (Fisher, 1996:3), de algo que é parte constitutiva de um todo (p.ex. cantos e danças de um ritual, porção de carne de uma casa, ossos do corpo de um individuo), de um conjunto de conhecimentos e tradições e, num sentido mais amplo, de identidade (Lea, 1986:64-65). Meus informantes explicavam a noção de *kukrãdjã* como sendo algo que fora criado para pertencer a alguém. Ou seja, sempre se remetiam às idéias de criação, propriedade e herança.

3) Um menino herdou um *kop* feito de uma madeira denominada *koptukre* do pai de sua mãe que, por sua vez, havia herdado esta borduna do pai de sua mãe.

Estes exemplos evidenciam, mais uma vez, a interrelação entre a sociedade Xikrin e os diferentes domínios da natureza. Pode-se dizer, para seguir a afirmação de Verswijver (1992b:21), que os Kayapó e, neste caso, também os Xikrin, têm uma insistência na "transformação do natural em social". É isto, no meu entender, que os leva a uma continua reintrodução simbólica da natureza na sociedade e da sociedade na natureza, seja através dos cantos para os espíritos da caça, dos tabus alimentares, dos nomes cerimoniais, dos ornamentos rituais, da pintura corporal, da socialização dos locais de obtenção de recursos ou da ação regrada e intermediada na utilização destes recursos para a produção dos itens materiais.

Ao mesmo tempo, o que foi colocado sobre a corporalidade e cosmologia Xikrin nos permite compreender a relação existente entre a aquisição, por parte do indivíduo, do conhecimento de produzir determinados itens materiais – como no caso a cestaria – e a sua construção enquanto pessoa. Como ficou demonstrado o acesso a este conhecimento está relacionado, por um lado, com a sua posição social através do seu pertencimento às diferentes categorias de idade e, por outro, à sua possibilidade de manipulação das diferentes matérias-primas oriundas da natureza. Ou, em outras palavras, da interrelação deste indivíduo com os elementos oriundos dos diferentes domínios cósmicos.

Assim, a produção da cestaria pode ser entendida, entre os Xikrin, como uma atividade que define regras de comportamento, reforça os diferentes papéis sociais e se insere nas representações sobre como o ambiente natural deve ou não ser utilizado. O acesso a este saber é mediado pelos velhos artesãos que dominam este conhecimento, pois já passaram pelas diferentes etapas de aprendizagem e estão agora em posição de ensinar aos mais jovens. Neste sentido, produzir cestos é, também, um meio pelo qual os Xikrin transmitem de geração a geração o conhecimento e a tradição cultural e, a partir disso reafirmam, a cada momento, a sua identidade.

CAPÍTULO 4

As Tecnologias e a Formação do Registro Arqueológico

4.1. Os Processos de Formação do Registro Arqueológico:

Todo registro arqueológico, é um fenômeno contemporâneo constituído de vestígios materiais que foram formados, transformados e depositados a partir de diferentes fatores naturais e culturais, chamados de processos de formação Os processos naturais de formação do registro arqueológico, são entendidos como sendo todos e quaisquer acontecimentos e processos pósdeposicionais oriundos do ambiente natural que atuam sobre os artefatos e depósitos arqueológicos destruindo os mesmos ou, por outro lado, contribuindo para a sua preservação. Destes, pode-se citar, por exemplo, os processos de intemperismo, erosão, sedimentação e a ação de agentes biológicos como fungos, bactérias e insetos. Os processos culturais, por sua vez, são aqueles relacionados com o comportamento humano levado a cabo nas atividades de produção, uso e descarte dos itens materiais e que resultam numa determinada configuração do registro arqueológico. Eles se referem, também, a toda intervenção cultural subsequente no mesmo como, por exemplo, os processos de reocupação dos contextos arqueológicos por distintas populações, o reuso destas dos materiais arqueológicos, bem como, as próprias atividades dos arqueólogos na descoberta e análise dos vestígios materiais. Os processos de formação, portanto, determinam a variabilidade do registro arqueológico, sendo responsáveis pela configuração, modificação e destruição dos padrões de deposição dos materiais encontrados no mesmo (Schiffer, [1972]1995, 1975, 1976, 1983 e 1987).

Em vista disso, a interpretação do registro arqueológico, necessariamente, só pode ser alcançada a partir da compreensão destes processos naturais e culturais que influenciam e afetam a sua formação. Segundo Binford ([1983] 1991:29):

"O desafio que a arqueologia oferece é, pois, literalmente, o de traduzir observações contemporâneas de coisas materiais estáticas em afirmações sobre a dinâmica dos modos de vida do passado e sobre as condições que permitiram a sobrevivência dessas coisas até o presente".

No que se refere especificamente aos processos culturais de formação – foco principal da discussão desenvolvida neste trabalho sobre sistemas tecnológicos -, pode-se dizer, que um dos principais objetivos da pesquisa arqueológica é o de tentar apreender "o contexto sistêmico das coisas descobertas no contexto arqueológico" (Schiffer, 1987:4), ou seja, a dinâmica comportamental levada a cabo pelas sociedades pretéritas que fizeram, usaram e depositaram os vestígios materiais encontrados pelo arqueólogo.

Os contextos arqueológicos, no entanto, não falam por si e a compreensão destes processos de formação só pode ser alcançada se o arqueólogo desenvolver ferramentas teóricometodológicas que lhe auxiliem a interpretar e dar sentido às coisas que ele encontra. A etnoarqueologia é vista como uma destas ferramentas na medida em que fornece subsídios que possibilitam entender as relações existentes entre o comportamento humano e os vestígios materiais que deles resultam, revelando não apenas as variabilidades dos processos de formação, mas também, as suas regularidades e efeitos físicos, concretos e, possivelmente, predizíveis (Binford, 1981 e [1983] 1991 e Schiffer, 1983).

Neste sentido, populações indígenas contemporâneas constituem-se em um objeto privilegiado de pesquisa e aprendizado para os arqueólogos. A possibilidade de vislumbrar a dinâmica dos processos de produção e uso dos itens materiais, bem como, de sua estocagem e descarte contribuem para complexificação do campo interpretativo desta área de interesse da Arqueologia. E, conforme salienta Conklin (1978:16), o trabalho etnoarqueológico é, muitas vezes, o único acesso para o entendimento dos "problemas concernentes às expressões materiais da atividade cultural que não podem ser resolvidos exclusivamente pela arqueologia".

Assim, ao longo deste capítulo, pretendo retomar os dados obtidos com o trabalho etnoarqueológico, sobre os conjuntos tecnológicos da cestaria dos Kayapó-Xikrin e da cerâmica dos Asuriní do Xingu, a fim de realizar uma discussão sobre determinados processos culturais de formação do registro arqueológico relacionados com o problema da variabilidade artefatual, em suas diferentes dimensões.

4.2. TECNOLOGIA E VARIABILIDADE ARTEFATUAL:

Compreender as causas e o significado da variabilidade artefatual encontrada no registro arqueológico tem sido uma das principais preocupações dos arqueólogos, que a têm estudado



levando em consideração suas quatro dimensões, ou seja, a formal, a quantitativa, a espacial e a relacional. Cada uma destas dimensões da variabilidade é entendida como sendo resultante de diferentes processos de formação, que só podem ser identificados quando se considera a trajetória dos artefatos ou, em outras palavras, toda a sequência de operações, atividades e acontecimentos a que eles foram submetidos, tanto no contexto sistêmico, quanto no contexto arqueológico (Schiffer, 1983, 1987).

Neste sentido, estudos etnoarqueológicos têm sido desenvolvidos com o objetivo de identificar os diferentes processos culturais que resultam na variabilidade artefatual procurando ressaltar, principalmente, suas causas e conseqüências. Assim, na seqüência deste capítulo, irei retomar os dados relativos aos processos produtivos da cerâmica Asuriní e da cestaria Xikrin, para tratar do problema da variabilidade formal. Os processos de uso, reuso, armazenagem e descarte destes objetos serão considerados para analisar os aspectos da variabilidade quantitativa e, ao mesmo tempo, refletir sobre a questão da variabilidade espacial e relacional. A partir disso, espero contribuir para a reflexão sobre os processos culturais de formação dos registros arqueológicos - no que se refere à dinâmica comportamental que está subjacente aos sistemas tecnológicos - na medida em que a compreensão dos mesmos, como já salientei no início do capítulo, é condição fundamental para o desenvolvimento de um *corpus* interpretativo em Arqueologia.

4.2.1. A VARIABILIDADE FORMAL DOS ARTEFATOS:

A variabilidade formal refere-se às propriedades físicas de um artefato e sua análise deve levar em consideração aspectos como o tamanho, a espessura, o peso, a profundidade, a textura, a cor, a consistência e o contorno formal do mesmo. Para Schiffer & Skibo (1997) a variabilidade formal dos artefatos é resultante das escolhas tecnológicas levadas a cabo pelo artesão durante o processo produtivo. Estas, por sua vez, são motivadas pela performance do artefato, pelo conhecimento e experiência do artesão, bem como, por diferentes fatores situacionais¹. Neste sentido, aspectos como as características físico-químicas das fontes de matéria-prima e a sua facilidade ou dificuldade de exploração, os procedimentos de manufatura, os mecanismos de transporte e distribuição dos artefatos, sua utilização, reuso, padrões de armazenagem e descarte, bem como, as diferenças individuais de conhecimento tecnológico e as estruturas de ensinoaprendizagem, são elementos que precisam ser levados em conta nas análises sobre o tema. Ao

¹ Fatores situacionais são definidos como sendo "as externalidades comportamentais, sociais e ambientais que atuam sobre a cadeia comportamental de um artefato e são incorporadas em cada componente específico da atividade" (Schiffer & Skibo, 1997:34).

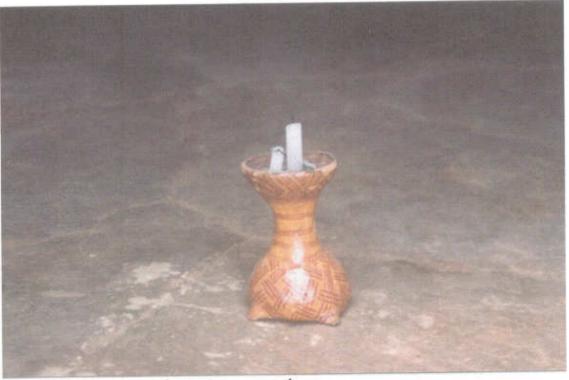
mesmo tempo, outros autores, como Lemonnier (1993), Mahias (1993) e van der Leeuw (1993), procuram demonstrar que as escolhas tecnológicas também estão relacionadas a fatores de ordem social e simbólica, salientando a importância de se considerar a organização social e as representações sociais como elementos interrelacionados com as mesmas.

Entre os Asuriní e Xikrin, a variabilidade formal da cerâmica e da cestaria é resultante de escolhas tecnológicas, feitas pelos artesãos, que se iniciam desde a seleção da matéria-prima até a elaboração do acabamento final dos artefatos. Estas escolhas, por sua vez, podem assumir uma dimensão generalizada, em termos de grupo, como também, ser de caráter mais individualizado, próprio de cada um dos artesãos no decorrer do processo produtivo. Ao mesmo tempo, elas são o resultado de diferentes fatores de ordem prática e simbólica.

No contexto Asuriní, em se tratando da seleção e obtenção da matéria-prima, as ceramistas escolhem um depósito argiloso a ser explorado a partir de critérios como a plasticidade da argila e a sua resistibilidade à queima no momento da confecção da vasilha e ao choque térmico, durante o seu uso. O critério da resistibilidade, inclusive, é determinante nesta escolha da matéria-prima. Assim, como foi observado em outros grupos ceramistas, entre os Asuriní, a seleção de uma determinada argila ocorre, principalmente, em decorrência do desempenho desta de acordo com as determinações técnicas definidas pelas ceramistas (Gosselain, 1992:565). A distância dos depósitos e a sua composição mineralógica não se constituem em fatores importantes nesta escolha, como ocorre em outros grupos (Arnold, 1973 e 1985). Conforme foi relatado no capítulo 2, os depósitos explorados pelas Asuriní, embora localizados próximos da aldeia - o que segundo as ceramistas não é o mais fundamental para a sua exploração - são, inclusive, diferenciados em termos da caracterização das argilas e esta diferenciação é assinalada pelas mesmas, porém, não em termos conceituais na medida em que ambas argilas são definidas, genericamente, como ja 'euma e são usadas indistintamente na confecção de todos os tipos de vasilhames. Cabe ressaltar que esta seleção do depósito argiloso, também está intimamente relacionada com o fato das ceramistas Asuriní não empregarem qualquer tipo de antiplástico na pasta cerâmica. Segundo elas, é inconcebível acrescentar qualquer substância à argila, pois isto poderia alterar a textura da vasilha em termos da sua superficie que, conforme registrei, deve ser cuidadosamente alisada. Assim, as argilas por elas utilizadas contêm uma quantidade de areia que atua como um antiplástico natural (Rice, 1987:408). Em outros grupos ceramistas, tem sido observado que o uso de antiplásticos pode ser empregado tanto no sentido de modificar as propriedades originais das argilas, como para servir de elemento de diferenciação das comunidades de ceramistas, segundo a tradição local de manufatura (Braun, 1983; Schiffer & Skibo, 1987 e Dietler & Herbich, 1989:152)

No que se refere ao processo de manufatura, este é conduzido pelas ceramistas Asuriní no sentido de produzir vasilhames que tenham, ao mesmo tempo, uma determinada eficácia funcional, uma dimensão estética e se constituam em veículos de transmissão de diferentes conteúdos simbólicos. Assim, os vasilhames são construídos respeitando uma proporcionalidade no que se refere às suas formas² e, normalmente, apresentam paredes finas e muito alisadas — conseguidas através do uso da espátula de babaçu e do coquinho de inajá. Estas escolhas, conforme as informantes, propiciam uma eficácia maior em termos do cozimento dos alimentos (no caso dos vasilhames que vão ao fogo), bem como, atribuem aos vasilhames uma qualidade estética e servem como indicadores da aptidão das ceramistas. Ao mesmo tempo, alguns tipos de vasilhames são pintados e transformados em suportes da arte gráfica Asuriní, tornando-se veículos de transmissão de mensagens sobre a visão de mundo desta população.

Além disso, o uso específico para o qual um vasilhame é destinado, também implica em escolhas tecnológicas que resultam numa determinada forma, que corresponde às necessidades da sua performance. Deste modo, vasilhames utilizados para servir alimento têm bordas extrovertidas, são pintados e recebem a aplicação da resina impermeabilizante, somente na superficie interna. Vasilhames utilizados para armazenar líquidos, tem o diâmetro da borda menor que



Uira transformado em castiçal e cinzeiro para a venda.

² Conforme ficou demonstrado nos diagramas de correlação apresentados no capítu

o do corpo e/ou possuem gargalo acentuado, para facilitar na hora de servir e transportar os mesmos. Aqueles destinados à venda, costumam apresentar tamanhos pequeno e médio e, às vezes, são feitos com paredes mais grossas para evitar a quebra e podem, inclusive, ser mais diferenciados formalmente, havendo até mesmo a produção de formas não convencionais. E, finalmente, os vasilhames que vão ao fogo recebem uma camada adicional de resina impermeabilizante nas superfícies externas e internas, têm um contorno formal esférico, bordas extrovertidas e não são pintados.

No contexto Xikrin, a seleção das diferentes folhas de palmeiras a serem empregadas na confecção da cestaria é determinada pelo tipo de cesto a ser produzido. Assim, os cestos de curadoria são sempre confeccionados com a prefoliação das palmeiras tucum, buriti e babaçu, que segundo os informantes, são matérias-primas mais duráveis e passíveis de serem armazenadas. As duas primeiras são empregadas, alternadamente, na produção dos cestos do tipo bolsiforme, embora o buriti seja preferido, por apresentar uma palha mais macia e facilmente maleável. A dificuldade em obtê-lo na área Xikrin, no entanto, tem feito com que o mesmo seja substituído com muita freqüência pelo tucum. A prefoliação do babaçu, por outro lado, é empregada na confecção do cesto estojiforme warabaê e na do cesto cargueiro ko-kumren. Neste caso, é empregada a nervura da folha que propicia maior resistibilidade a este cesto cargueiro. Para a elaboração dos cestos expedientes, por outro lado, a matéria-prima empregada são os limbos das palmeiras açaí e bacaba que se constituem num material mais frágil, embora de fácil preparo e manipulação. Apenas um tipo de cesto expediente (kônóiaka) é feito com a prefoliação do babaçu, mas sem que esta matéria-prima seja preparada, como ocorre na confecção do ko-kumren. Portanto, a escolha das matérias-primas para a confecção da cestaria, entre os Xikrin, está relacionada, principalmente, com as características das mesmas.

Durante o processo de manufatura dos cestos, observa-se que as escolhas tecnológicas são conduzidas com o intuito de produzir cestos que atendam as demandas do seu tipo de utilização e, ao mesmo tempo, transmitam mensagens sobre a ordem social dos Xikrin. Assim, o uso e o usuário específicos de cada tipo de cesto determinam as escolhas do artesão no que se refere ao seu trançado, tamanho e acabamentos. Assim, os cestos de curadoria do tipo bolsiforme e estojiforme, utilizados pelos homens, para transportar bens pessoais e armazenar produtos são confeccionados com alças feitas de envira torcida, colocada de modo a permitir que os mesmos sejam carregados pendurados ao longo do corpo, como é próprio aos homens. Além disso, os mesmos possuem as aberturas superiores pequenas,

estreitas ou protegidas pela continuidade do próprio trançado³ ou, pelas tampas. Os trançados dos mesmos são feitos a partir de tramas fechadas, que impedem a queda dos objetos armazenados e os detalhes das costuras e acabamentos, tornam estes mais resistentes ao transporte e à manipulação contínua. No que tange ao cesto cargueiro do tipo *ko-kumren*, usado pelas mulheres, este também é feito com tramas fechadas para evitar a queda dos produtos⁴. A alça, por sua vez, é colocada de modo que a usuária possa apoiá-la na fronte durante o transporte do cesto que, deste modo, fica apoiado nas costas, como é próprio das mulheres, permitindo o transporte dos pesados produtos oriundos da roça. Esta alça é feita de uma envira larga e muito resistente (*rotuk*), também empregada na confecção de tipóias para carregar as crianças de colo. E, finalmente, no que se refere à decoração deste cesto, o artesão escolhe os materiais (fios de algodão, sementes, pintura) de acordo com a categorização social da usuária a quem ele se destina.

No que se refere aos cestos expedientes, utilizados pelos homens no transporte dos recursos oriundos da mata, os trançados - embora sejam os mesmos dos cestos de curadoria -, são confeccionados de modo a ficarem mais abertos, muitas vezes, deixando expostos os produtos do seu interior⁵. As alças feitas de enviras e cipós não são tramadas mas, da mesma forma que nos cestos de curadoria, permitem que estes sejam carregados ao longo do corpo. Os acabamentos destes cestos são feitos com as próprias palhas ou com enviras e cipós que são amarradas a eles de forma a assegurar que os produtos transportados não caiam durante o transporte. Neste sentido, pode-se observar que as escolhas levadas a cabo, pelos Xikrin, durante o processo de manufatura, estão intimamente relacionadas com a performance dos artefatos. Ou, em outras palavras, que o investimento em determinados procedimentos tecnológicos (obtenção e preparo da matéria-prima, confecção e decoração) é diretamente vinculado à eficácia utilitária e simbólica esperada em relação aos mesmos.

Todas estas escolhas registradas entre os Asuriní e Xikrin - e que foram detalhadas nos capítulos 2 e 3 – são levadas a cabo a partir dos conhecimentos que os artesãos possuem a respeito das matérias-primas, bem como, dos processos produtivos e das atribuições utilitárias, estéticas e significativas que estes objetos devem apresentar. Isto, por sua vez, é fruto de um longo processo de aprendizagem e da experiência empírica na confecção destes itens materiais.

Ao compararmos as estruturas de ensino-aprendizagem dos contextos Xikrin e Asurini, observa-se que as diferenças entre elas gera algumas peculiaridades em relação à variabilidade formal, destes conjuntos artefatuais estudados.

As vezes, eles podem ser forrados com as folhas de banana-brava (titidjó)

Como no caso dos cestos bolsiformes do tipo moko.
 O cesto de cipó (akroü) do tipo kai é confeccionado com o trançado aberto e, neste caso, conforme o produto a ser transportado costuma ser forrado com folhas de banana-brava (titidjô).

No contexto Xikrin, pode-se observar que a estrutura de ensino-aprendizagem do conhecimento da produção da cestaria caracteriza-se por um constante exercício de observação, por parte do aprendiz, do trabalho realizado pelo artesão mais experiente. Tanto é assim que os jovens, mesmo sem terem efetivamente realizado a manufatura de um cesto *ko-kumren*, por exemplo, conseguem explicar a cadeia operatória de sua execução. Além disso, como vimos no capítulo sobre os Xikrin – no caso dos cestos de curadoria - o próprio exercício prático de manufatura é feito sob controle do instrutor e só pode ser realizado quando o aprendiz é considerado socialmente apto para fazê-lo, o que só ocorre na idade adulta. E, ainda assim, levado a cabo com matérias-primas alternativas.

No contexto Asuriní, a estrutura de ensino-aprendizagem do conhecimento da produção cerâmica, também caracteriza-se pela observação, por parte das jovens ceramistas, do trabalho realizado pelas ceramistas mais experientes. No entanto, ao contrário dos Xikrin, desde muito cedo as aprendizes são incentivadas ao exercício prático da confecção dos vasilhames e, além disso, a trabalharem com todas as matérias-primas e instrumentos relacionados com esta atividade. Ou seja, entre os Asuriní, diferentemente do que acontece entre os Xikrin, não há uma categoria de artefatos cerâmicos cuja produção deva ser aprendida em primeiro lugar e nem tampouco um conjunto de matérias-primas cuja manipulação deva ser interditada às aprendizes. No entanto, o que ocorre é uma produção mais frequente de miniaturas dos vasilhames cerâmicos tradicionais, o que não é observado com relação à cestaria produzida pelos aprendizes Xikrin.

Conforme foi observado em outros contextos etnográficos, quanto maior for o controle do instrutor sobre o aprendiz durante o processo de aprendizagem e elaboração de um item material, maior será a semelhança estilística dos objetos por eles produzidos (Pryor e Carr, 1995:280 e Roe, 1995:51). Assim, tanto nos contextos Xikrin e Asuriní, onde este controle é uma condição do processo de aprendizagem da cestaria e da cerâmica observa-se, de fato, uma similaridade não apenas nos objetos mas, também, nos procedimentos adotados com relação ao processo produtivo. Ou seja, ambas estruturas de ensino-aprendizagem e transmissão de conhecimentos implicam numa padronização das técnicas de produção e das formas dos artefatos fazendo com que estes conjuntos artefatuais de cestaria e cerâmica sejam inconfundíveis, em relação aos de outros grupos culturais.

Apesar disso, no entanto, é possível vislumbrar diferenças internas entre os objetos produzidos pelos artesãos que manifestam-se, principalmente, nos detalhes de acabamento dos obje-

⁶ Cabe ressaltar que em minhas descrições dos processos produtivos da cerâmica Asurini e da cestaria Xikrin, a ordenação das etapas produtivas foi realizada de acordo com a sequência operatória constantemente observada ao longo da pesquisa.

tos. No contexto Xikrin, os artesãos costumam optar por fibras diferenciadas para realizar as costuras dos cestos de curadoria - embora sempre respeitando as cores adequadas àquele indivíduo a que se destina o objeto. Na pintura destes artefatos também ocorrem variações, não no motivo, mas na própria escolha de pintar ou não os mesmos. Os tamanhos, também podem ter variações sutis de acordo com o artesão e de acordo com o indivíduo que vai usar o artefato. E, em se tratando dos cestos bolsiformes do tipo *moko* e *kaingré*, também podem ser inseridos detalhes no próprio trançado que, neste caso, são *kokrodjo* de quem os faz. Isto não apenas diferencia o artefato, como também, identifica inquestionavelmente o seu artesão.



Ko-kumren pintado.



Ko-kumren costurado com envira.



Ko-kumren costurado com fio de algodão preto.



Ko-kumren não pintado.



Ko-kumren costurado com fio de algodão.

Entre os Asuriní, por outro lado, as diferenças individuais entre as ceramistas manifestam-se no acabamento de superfície das vasilhas, especialmente na pintura, onde o padrão estrutural tayngava pode ser executado com diferentes composições no corpo das vasilhas. Ou ainda, de forma mais sutil na padronização estrutural dos vasilhames na medida em que as mulheres mais

velhas produzem vasilhames cerâmicos mais apurados e bem acabados. E, conforme relatei no

capítulo 2, algumas ceramistas afirmam queas diferenças também ocorrem com relação aos acabamentos das bordas e do corpo da vasilha.







Vasilhames de Tara.

Pode-se dizer, portanto, que em ambos contextos existe uma tradição tecnológica que é partilhada pelos diferentes membros dos grupos, mas que ao mesmo tempo, podem ocorrer comportamentos idiossincráticos que particularizam alguns aspectos do processo produtivo e, às vezes, estes podem ser identificados no registro material. Estes comportamentos por mim observados e relatados acima, no entanto, não iam de encontro à tradição tecnológica, mas ao contrário, tanto no contexto Xikrin, quanto no Asuriní ficavam condizentes com a mesma e reforçavam os aspectos formais tradicionais.

4.2.1.1. A questão do estilo e a sua relação com a variabilidade formal:

Em Arqueologia, nas últimas décadas, vários pesquisadores têm se dedicado à reflexão sobre a noção de estilo e a importância do mesmo para o entendimento da variabilidade formal dos artefatos. O resultado destes trabalhos tem sido a constatação de que o estilo não é um fenômeno unidimensional e que o entendimento sobre onde ele reside e o que ele revela está longe de ser consensual (Hegmon, 1992).

Na perspectiva dos arqueólogos histórico-culturalistas, por exemplo, o estilo é visto como um fenômeno passivo, código diagnóstico de grupos sociais, delimitado no espaço e no tempo. Neste caso, ele é utilizado para estabelecer cronologias e definir semelhanças e diferenças entre os artefatos que são organizados, por sua vez, em categorias tipológicas em função de sua variabilidade formal. Ao mesmo tempo, os processos que são levados em consideração para explicar estas semelhanças e diferenças são a difusão, a migração, o comércio e a continuidade cultural (Conkey, 1993:8; Hegmon, 1992:518, Dias e Silva, no prelo).

Na visão de outros autores, porém, o estilo é entendido como um elemento ativo que pode ser empregado, pelos diferentes grupos sociais, para transmitir mensagens sobre a sua organização social (Arnold, 1983), identidade étnica e social (Wiessner, 1983), cosmologia (Clottes e Lewis-Williams, 1996), estratégias de manipulação de poder (Pauketat & Emerson, 1991) e estruturas de ensino-aprendizagem (Roe, 1980).

Paralelamente a estas discussões sobre o papel ativo e passivo do estilo e os seus significados nos diferentes contextos sociais, vem sendo desenvolvida a reflexão de que o estilo não está separado da tecnologia, mas ao contrário, está "embebido nas decisões tecnológicas" (Carr, 1995a:252). Assim, tem-se enfatizado que as análises dos fenômenos estilísticos não devem ser conduzidas como se o estilo residisse, exclusivamente, naqueles elementos formais dos artefatos que não são explicáveis diretamente em função da natureza das matérias-primas e da tecnologia de produção. Ou seja, em um domínio formal distinto, em algo acrescentado ou adjunto à forma essencial ou instrumental que o artefato apresenta - conforme tem sido defendido por autores como Binford (1962 e 1989) e Dunell (1978) que procuram estabelecer uma dicotomia entre estilo e função, vendo o primeiro sempre como um produto residual dos atributos formais do objeto.

Segundo alguns autores, esta divisão entre estilo e função é artificial na medida em que a evidência etnográfica tem demonstrado que os objetos são produzidos enquanto totalidades, onde os aspectos estilísticos são inerentes à funcionalidade e vice-versa. Eles não concordam que possa haver uma natureza formal-funcional ideal para os artefatos, pois entendem que a relação entre funcionalidade e forma é algo definido contextualmente. Assim, a análise e a classificação dos atributos funcionais e estilísticos dos objetos, necessariamente, deve levar em consideração os processos comportamentais a partir dos quais estes são originados e, ao mesmo tempo, todas as dimensões da variabilidade formal e não certos elementos, antecipadamente definidos, como estilísticos ou funcionais (Roe, 1995:34-35 e Pfaffenberger, 1992:502-507). É por esta razão que torna-se necessário "integrar os fatores tecnológicos na análise do estilo e no mapeamento da relação entre forma e processo" (Carr, 1995b:160). E, para isto é preciso considerar as decisões que foram levadas a cabo tanto no planejamento quanto no processo de produção dos artefatos.

Sackett (1977, 1982, 1986, 1993), também concorda com esta posição, pois segundo ele, o estilo não reside num domínio acessório da forma, mas nas escolhas tecnológicas a partir das quais a mesma é resultante e que são feitas pelo artesão - conscientemente ou não - durante todo processo de produção do artefato. Estas escolhas, realizadas dentre alternativas tecnologicamente equivalentes, por sua vez, são ditadas pelo contexto no qual se insere o artesão e resultam no que ele chama de variação isocréstica. E, segundo o autor, por ser socialmente definida, a

⁷ Sackett elabora este conceito a partir de um neologismo do grego Isos - igual e chrestikós - bom para o uso, útil, usual, que sabe se servir de, habilitado para se servir de (Bailly, 1990:2154).

variação isocréstica gera características artefatuais que são peculiares a certos lugares e tempos podendo ser tomadas enquanto índices de etnicidade, na comparação dos conjuntos artefatuais.

"A variação isocréstica pode incluir componentes da cultura material que são intrínsecos à função tecnológica do objeto ou à tecnologia envolvida naquela produção do objeto." (Hegmon, 1992:529).

Para Sackett (1977:75), estilo e função também são aspectos interrelacionados e ambos são intrínsecos à forma dos artefatos determinando, inclusive, as características das cadeias operatórias que lhes dão origem, bem como, a sua utilização. Ou seja, para o autor, "o aspecto funcional de um artefato reside na maneira como a sua forma serve a um determinado fim e o aspecto estilístico reside na variante étnica ou escolha isocréstica em que esta forma surge" (Dias & Silva, no prelo).

No contexto Xikrin, pode observar-se uma variação isocréstica com relação aos cestos expedientes do tipo patkoi, kônóôtuk e kônóiaká. Todos podem ser produzidos a partir de variantes tecnológicas que resultam numa forma diferenciada - como no caso do patkoi - ou em



Patkoi kakôküi



Konóôtuk



Patkoi

características de trançado diferenciadas - em se tratando dos cestos kônóôtuk e kônóiaká. Estas escolhas, por outro lado, não implicam numa mudança de uso destes diferentes cestos sendo, literalmente, o que Sacket (1982:72-73) define como variantes artefatuais que são "isocrésticas", ou seja, equivalentes em uso. Estas escolhas, por sua vez, são totalmente aleatórias entre os artesãos

Xikrin e podem ser levadas a cabo situacionalmente.

Inspirados por estas discussões, outros autores vêm desenvolvendo a noção de estilo tecnológico em seus trabalhos. Este é entendido como sendo a "a maneira a partir da qual os

indivíduos realizam o seu trabalho, incluindo as escolhas feitas por eles no que se refere aos materiais e às técnicas de produção" (Reedy & Reedy, 1994:304).

O que subjaz esta noção de estilo tecnológico é a percepção de que se o estilo na cultura material é um código que comunica mensagens das mais diversas, estas podem ser transmitidas em qualquer estágio da sequência operatória de produção dos artefatos na medida em que o artesão escolhe determinada matéria-prima ou técnica, conforme o contexto em que se insere. E, os significados destas escolhas podem estar ligados, por exemplo, à sua inserção social, gênero, identidade étnica, ou ainda, vinculados à questões de ordem cosmológica, mitológica e estética (Dietler & Herbich, 1989; Gosselain, 1992; Lahiri, 1995). Ao mesmo tempo, considerase que o estilo tecnológico pode assumir, tanto uma dimensão passiva, quanto ativa na medida em que estas escolhas podem ser conscientes ou inconscientes. Sua dimensão passiva se dá, no sentido de que ele envolve comportamentos tradicionais, que vão sendo incorporados de forma inconsciente ao longo dos processos de ensino-aprendizagem da produção dos itens materiais. Por outro lado, sua dimensão ativa aparece nas tomadas de decisões conscientes, feitas pelos artesãos, no sentido de realizar uma determinada ação que tanto pode perpetuar certos valores tradicionais como instigar à mudança (Childs, 1991).

A noção de estilo tecnológico, na realidade, implica numa ampliação da própria noção de estilo, que transcendendo o padrão material passa a englobar, também, os comportamentos e processos causais que determinam o mesmo. Ou seja, o conceito de estilo tecnológico traz em si uma concepção processual de estilo onde a forma e as atividades e os comportamentos que a produziram são considerados aspectos indistinguíveis (Carr, 1995b:156).

Para Schiffer & Skibo (1997:43-45), no entanto, mais importante do que discutir a relação entre estilo e função ou, definir as escolhas tecnológicas como estilísticas, é procurar apreender a natureza destas escolhas ou, em outras palavras, os diferentes fatores que conduzem a seleção de determinadas estratégias tecnológicas e que determinam a variabilidade artefatual.

Em ambos contextos por mim pesquisados, foi possível vislumbrar que as escolhas tecnológicas são resultantes tanto dos aspectos práticos e funcionais envolvidos nos procedimentos técnicos como, também, de uma ampla trama de outros significados. Assim, no contexto Xikrin, a tecnologia da cestaria resulta não apenas em cestos úteis para as atividades do cotidiano mas, ao mesmo tempo, é uma forma dos indivíduos reforçarem suas relações sociais e construírem sua identidade. Da mesma forma, entre os Asuriní, a tecnologia cerâmica não possibilita apenas a produção de vasilhames que serão empregados no processamento, armazenagem e transporte dos alimentos. Ela possibilita, também, que os Asuriní reproduzam a si

mesmos. E, a preocupação com o rigor estético em cada uma das etapas da produção e a relação destas com o seu universo mítico, faz desta atividade, um discurso sobre o modo de ser Asuriní. Neste sentido, pode-se concordar com a idéia de que a tecnologia pode, também, ser um lugar de manifestação estilística na medida em as etapas de um processo produtivo podem transmitir diferentes mensagens sobre quem as engendra. Como sugere Morphy (1994:260):

"A maneira como alguma coisa é feita é muitas vezes parte integral daquilo que é feito e do significado ou importância do objeto que é produzido".

Por outro lado, não se pode ignorar que as matérias-primas e as técnicas em si, podem impor limites ao universo de escolhas possíveis para a produção de um determinado objeto e resultar naquilo que Leroi-Gourhan ([1943]1984:24) chamou de "tendências" e que fazem com que determinadas características dos procedimentos tecnológicos, bem como, determinadas formas artefatuais distribuam-se por diferentes grupos culturais.

Desta discussão sobre estilo e tecnologia, porém, o que me parece mais relevante e que deve ser considerado pelos arqueólogos é que, ao analisar-se a variabilidade formal dos conjuntos artefatuais não se pode ficar restrito às externalidades da forma, mas deve-se levar em consideração toda a gama de escolhas que foram conduzidas durante a produção dos mesmos e da qual esta forma é resultante. E, ao mesmo tempo, reconhecer que "o processo produtivo é um campo de análise complexo onde diferentes fenômenos (comportamentais, sociais, culturais e físicos) podem atuar e contribuir na definição da configuração dos itens materiais" (Dias & Silva, no prelo).

4.2.2. A VARIABILIDADE QUANTITATIVA DOS ARTEFATOS:

A variabilidade quantitativa dos artefatos diz respeito à frequência em que os mesmos aparecem num determinado contexto ou, em outras palavras, à sua ocorrência numérica no registro material. Vários trabalhos etnoarqueológicos têm demonstrado que, embora a frequência dos artefatos possa parecer um dado objetivo e mensurável no registro arqueológico, ela está relacionada a muitas variáveis relativas à demanda produtiva de cada tipo de artefato que, por sua vez, é determinada pelo ciclo de vida dos mesmos e, principalmente, pelos seus processos de uso, reuso e armazenagem.

4.2.2.1. Relação entre uso e variabilidade quantitativa:

Quando se analisa a relação entre uso e variabilidade quantitativa, o primeiro aspecto a ser considerado é o tipo de uso a que se destinam os artefatos. Segundo Shott (1996:464-65), no

que tange aos artefatos cerâmicos este pode ser de dois tipos, um uso passivo, que não implica numa excessiva manipulação e exposição dos artefatos a condições físicas e mecânicas extremas ou, por outro lado, um uso ativo que expõe os mesmos a contínuas mudanças físicas e a um intenso manuseio. No primeiro tipo de uso, são enquadrados os vasilhames empregados, principalmente, na estocagem de alimentos e líquidos e, no segundo, aqueles empregados no transporte e processamento de alimentos e que costumam ir diretamente ao fogo e/ou serem constantemente manuseados. Assim, de acordo com o tipo de uso, os artefatos podem sofrer maior ou menor dado e, conseqüentemente, serem mais ou menos produzidos. Segundo Mayor (1994:179), artefatos cerâmicos que entram constantemente em contato com o fogo, como é o caso daqueles empregados no processamento de alimentos, costumam ter um ciclo de vida menor e, conseqüentemente, precisam ser repostos com maior intensidade.

Este aspecto da vida útil dos artefatos cerâmicos, por outro lado, também está diretamente relacionado com a sua tecnologia de produção, pois dependendo da mesma ele afetará mais ou menos a durabilidade das vasilhas. Conforme apontou Sinopoli (1991:84), "vários estudos etnográficos e etnoarqueológicos sobre matéria-prima cerâmica têm mostrado que os componentes dos potes de cozimento muitas vezes diferem daqueles dos potes de não cozimento (...) as diferenças parecem ser devidas ao desejo de aumentar a habilidade dos potes de cozimento de resistir ao *stress* térmico associado com o repetido aquecimento e esfriamento" e com isso evitar os danos freqüentes dos mesmos e a necessidade de reposição. Este, porém, não é o caso observado entre as ceramistas Asuriní, que como vimos, usam a mesma matéria-prima para fabricar os seus vasilhames, independentemente do seu uso. Assim, os vasilhames do tipo *japepa'i* e *jape'e*, utilizados constantemente sobre o fogo danificam-se com maior freqüência que os demais tipos e os seus padrões de quebra revelam o tipo de uso a que são submetidos, ou seja, o cozimento dos alimentos e a torração da farinha de mandioca.



Japepa'i com fundo danificado.

Segundo Arnold (1985:153) um outro fator relacionado à tecnologia de produção e que influencia a freqüência das vasilhas no registro material é o tipo de queima. Assim, vasilhas produzidas em atmosfera oxidante e a baixas temperaturas costumam ser menos resistentes e se danificar com maior freqüência. Como

foi demonstrado, esta é a característica da tecnologia cerâmica Asuriní que, por sua vez, apresenta ainda um outro fator que facilita a danificação dos vasilhames, ou seja, a escolha tecnológica em produzir vasilhames com paredes finas. Dentre os dois tipos de vasilhames que vão ao fogo, conforme ficou demonstrado nos diagramas de correlação do capítulo 2, os do tipo *japepa'i* apresentam as paredes proporcionalmente mais finas que os do tipo *jape'e* e conforme ressaltei são mais freqüentemente expostos ao fogo, tendo assim uma vida útil menor, segundo as informantes.





Japepa'i danificado.

Jape'e danificado.

A técnica de processamento dos alimentos, também é um elemento que deve ser considerado para se entender esta relação entre tipo de uso e freqüência dos artefatos cerâmicos. Em um estudo realizado em San Mateo Ixtatan, na Guatemala, foi constatado que o grande número de vasilhas existentes em cada unidade doméstica (em torno de 57 vasilhas) estava relacionado, dentre outras coisas, com o processamento do milho. Este, constituía-se em um item dominante na dieta do grupo estudado e, devido as opções tecnológicas do mesmo, requeria um "maior tempo e esforço na sua preparação e, equivalentemente uma maior quantidade e variedade de cerâmica" (Nelson, 1991:168). Assim, durante os procedimentos para preparação dos alimentos derivados do milho, eles necessitavam onze tipos diferentes de vasilhames, além daqueles usados para transportar água.

No caso Asuriní, o processamento dos alimentos - como foi demonstrado anteriormente - não implica no uso de muitos vasilhames cerâmicos diferentes, sendo usados basicamente os dos tipos japepa 'i e jape 'e. Mas, por outro lado, ele intensifica a utilização destes determinados tipos e, conseqüentemente, aumenta a sua freqüência na aldeia. Deve-se considerar, porém, que dentre estes dois vasilhames o japepa 'i tem o uso mais freqüente, pois é a vasilha de cozinhar cotidianamente sendo, por isso, o tipo mais abundante em termos numéricos na aldeia. Isso, ao mesmo tempo, também resulta da sua importância simbólica, ou seja, enquanto símbolo da comida e ligado aos rituais, sua demanda produtiva é maior e se acirra nos meses da colheita do

milho que é o alimento primodial durante o ritual do ture, conforme já foi explicado no capítulo 2.

Binford (1977, 1979) também realizou uma discussão sobre a relação entre tipo de uso e freqüência artefatual levando em consideração a produção e uso de diferentes itens materiais de curadoria e expediente, por parte de populações caçadoras-coletoras. Segundo ele, os itens de curadoria devido ao seu uso mais prolongado em atividades antecipadamente previstas e em função do investimento mais apurado na sua produção, apresentam uma vida útil mais longa e conseqüentemente uma freqüência menor no conjunto artefatual. Os itens expedientes, por outro lado, por ser empregados em tarefas momentâneas, costumam ser descartados com maior rapidez apresentando, por isso, uma freqüência maior, dada a sua constante reposição. Sua tecnologia de produção, também influencia sua freqüência na medida em que este tipo de artefato é fabricado a partir de seqüências operatórias que não implicam num planejamento antecipado, nem mesmo no que se refere à obtenção da matéria-prima.

A cestaria Xikrin corrobora estas proposições de Binford na medida em que, os cestos de curadoria, devido ao investimento na sua produção e uso antecipadamente determinado, para a realização de tarefas específicas, implica que os mesmos tenham uma vida útil longa e baixa necessidade de reposição. Além disso, conforme foi demonstrado, os cestos de curadoria são artefatos cujo aprendizado da produção é mais demorado e restrito socialmente e o seu uso está atrelado às tramas da organização social fazendo com que os mesmos assumam uma importância mais relevante no cotidiano do grupo, sejam mais preservados e, por isso, tenham de ser menos repostos e apresentem uma freqüência menor. Os cestos expedientes, por sua vez, empregados para cumprir tarefas situacionais e produzidos de modo a se constituírem em itens menos resistentes, danificam-se mais facilmente e necessitam ser mais freqüentemente repostos. Ao mesmo tempo, são de fácil e generalizada confecção em termos sociais, o que lhes possibilita serem produzidos rapidamente e de modo mais abundante que os cestos de curadoria.



Cesto de curadoria guardado em unidade doméstica.

O segundo aspecto que deve ser analisado quando discutimos a relação entre uso e variabilidade quantitativa diz respeito à freqüência de uso a que são submetidos os artefatos e que está diretamente relacionada com o tipo de uso. No que se refere aos vasilhames cerâmicos, alguns autores salientam que aqueles usados cotidia-

namente e que, por isso, são mais manuseados e removidos de um lugar a outro, no contexto de uso, costumam sofrer maiores danos e, consequentemente, necessitam ser mais frequentemente substituídos, aparecendo em maior número no registro material (Arnold, 1985:153 e DeBoer e Lathrap, 1979:127). Ao mesmo tempo, outros trabalhos chamam a atenção para o fato de que nem sempre a frequência de um determinado tipo de vasilha em um contexto arqueológico é reflexo direto de sua frequência de uso (Sinopoli, 1991:86). Este é o caso, por exemplo, das vasilhas de tamanho grande empregadas no cotidiano para a armazenagem de alimentos e líquidos. Em diferentes trabalhos tem sido evidenciado que quanto maior o tamanho dos vasilhames, maior costuma ser sua vida útil - mesmo quando estes são usados intensamente - e, consequentemente, menor é a sua frequência numérica, devido a baixa necessidade de reposição dos mesmos (DeBoer & Lathrap, 1979:127-128, Mayor, 1994:189-194 e Shott, 1996). Binford (1977:263) também aponta para esta relação inversa entre vida útil e freqüência de uso no que se refere aos artefatos de curadoria por ele estudados. Segundo este autor, estes itens, embora muito utilizados podem apresentar uma frequência menor no registro material, devido a sua importância no contexto de uso que, por sua vez, conduz a sua manutenção ao invés da substituição.

No que se refere à cerâmica Asuriní, a relação entre frequência de uso e frequência de tipos de vasilhas no conjunto artefatual apresenta-se de forma variada dependendo do tipo de vasilha considerado. Assim, no que tange aos vasilhames do tipo japepa'i, bem como, aos demais tipos tradicionalmente empregados para servir, armazenar e transportar alimentos, existe uma relação direta entre intensidade de uso e frequência numérica. Ou seja, os do tipo japepa'i, mais intensamente utilizados no cotidiano, apresentam uma freqüência maior no conjunto artefatual, ao contrário dos demais tipos de vasilhames cujo uso é menos frequente, tendo em vista estarem atualmente majoritariamente destinados para a comercialização. A relação é inversa, porém, em se tratando dos vasilhames do tipo jape 'e que apesar de serem usados com bastante intensidade no cotidiano, sua frequência numérica é bem menor que a do tipo japepa'i e assemelha-se a de outros tipos, cujo uso é quase totalmente restrito ao contexto ritual (ja'e) e/ou para a venda (jaeniwa, ja'e e ywua), conforme fica demonstrado na Tabela 1. Como pode-se notar, a diferença numérica dos vasilhames de tipo japepa'i fica em torno de 6 vezes, maior que a dos demais tipos, encontrados no conjunto artefatual. Sem dúvida, isto também pode ser explicado, em parte, devido a sua importância simbólica, conforme já foi apontado anteriormente.

Tabela	l — Freqü	ência de	Tipos ((Censo	1997	e 1998)
--------	-----------	----------	---------	--------	------	---------

Tipo de Vasilhame	Quantidade	Tipo de Vasilhame	Quantidade	
Jape'e	26	Jape'i	2	
Japepa'i	163	Jaeniwa	24	
Já'e	26	Japu	7	
Japai	5	Your	33	
Yami	9	Piriapara	2	
Jarati	2	<i>Yама</i>	9	
Uira	3	Pupijanekanawa	1	
Kime	2	Kavioi	1	
Jukupiapara	1	Pequia	1	

No que se refere à baixa freqüência numérica do *jape'e*, a despeito de sua freqüência de uso, pode-se tentar explicá-la, conforme já evidenciamos acima, devido à sua tecnologia de produção. Ou seja, por ele ser produzido com paredes mais grossas do que as dos demais tipos, apresenta uma maior resistibilidade ao choque térmico, bem como, ao stress mecânico resultante do manuseio. Além disso, quanto menor é a curvatura das paredes de uma vasilha, maior costuma ser a sua resistência às fraturas (Braun, 1983:118 e Bronitsky, 1986:254-59). Neste sentido, o *jape'e* apresenta uma forma que lhe garante uma vida útil mais longa do que a do vasilhame do tipo *japepa'i*, cujos padrões recorrentes de quebra na borda e na base exemplificam



Japepa'i com borda quebrada.



Japepa'i com fundo quebrado.

esta suposição.

Ao mesmo tempo, o contexto Asuriní corrobora, em parte, o que foi constatado em outros grupos ceramistas com relação aos vasilhames de tamanho grande. Da mesma forma que em outros contextos, as vasilhas grandes também possuem uma vida útil mais longa que os vasilhames menores, conforme me foi relatado pelas informantes. Porém, ao contrário do que foi observado pelos autores citados acima eles têm, também, uma freqüência de uso menor. Este é o caso, por exemplo, do vasilhame grande do tipo *japepa'i* (+ ou – 50cm de diâmetro máximo) que, normalmente, só é empregado no processamento dos mingaus no contexto ritual e não na produção cotidiana de alimentos. Eles são, inclusive, produzidos em menor quantidade como pude obser-

var por ocasião da demanda produtiva ocorrida em março de 1998, resultante da colheita do milho. Na tabela abaixo, pode-se observar que foram produzidos poucos vasilhames do tipo *japepa'i* com um diâmetro maior de 45cm, sendo que estes estão assinalados com um asterisco. Estas vasilhas foram produzidas por Ajuruí, Moteri e Arambé, que são mulheres casadas, com idade acima de 45 anos. Todas são consideradas pelo grupo como sendo ceramistas muito habilidosas e nenhuma delas possui filhos pequenos para cuidar, o que lhes permite maior disponibilidade para o trabalho com a cerâmica.

Tabela 2 - Demanda de Produção do Vasilhame Japepa'i por Unidade Doméstica (Censo 1998)

Unidade Doméstica	Diâmetro Máximo	Unidade Doméstica	Diâmetro Máximo
Casa 2	28	Casa 9	13
	34	Casa 10	42
Casa 3	37	Casa 11	38
Casa 5	40		40
	40		27
	24	Casa 14	35,5
	32		34,5
	52*		41
Casa 6	37		34
- IAN-AND-MI	37	Casa 15	34
	40		31
	36	Casa 16	38
	29		30,5
Casa 7	33		39
	27		33
	48*		32
	39		20
	27		40
	37,5		36
Casa 8	31		37
Casa 9	49*		35
	32		33,5
	28		41
	15		26
	18		37

No que se refere à cestaria Xikrin, a relação entre frequência de uso e frequência numérica, também se estabelece ora de forma direta, ora inversa, dependendo do tipo de artefato. No caso dos cestos de curadoria, por exemplo, apesar de sua intensa frequência de uso, observa-se uma menor quantidade numérica dos mesmos no conjunto artefatual em comparação aos cestos expedientes. Estes, por outro lado, tem sua frequência numérica diretamente relacionada com a intensidade de sua utilização. Dada a dificuldade em acompanhar de forma sistemática e generalizada a produção e o descarte dos cestos na aldeia Xikrin - tendo em vista que o número de unidades domésticas e de pessoas era muito maior do que na aldeia Asuriní e, portanto, mais difícil de controlar – centrei minhas observações sobre o uso destes diferentes tipos de cestos à esfera de um determinado grupo doméstico, com o qual mantinha uma relação mais estreita e

cotidiana e pude constatar que, durante um período de aproximadamente trinta dias, foram utilizados e descartados vinte e dois cestos expedientes, enquanto apenas três cestos de curadoria eram empregados cotidianamente pelas mulheres em suas tarefas de coleta e transporte de alimentos, sendo que estes não foram descartados.

O último aspecto a ser considerado quando se analisa a relação entre uso e variabilidade quantitativa diz respeito ao modo e contexto de uso. Em se tratando dos vasilhames cerâmicos, segundo alguns autores, observa-se que aqueles usados junto ao chão e mais sujeitos à acidentes envolvendo crianças, adultos e animais ou, por outro lado, que são movidos de um lugar a outro com freqüência, costumam danificar-se mais rapidamente do que os que permanecem estacionários e/ou depositados em locais mais altos e protegidos. Neste sentido, mais uma vez, os vasilhames de tamanho grande são vistos como os menos sujeitos a quebra e reposição o que resulta, conseqüentemente, em sua menor freqüência numérica. Isto, porque seu tipo de uso, normalmente, não requer que os mesmos sejam deslocados regularmente e, ao mesmo tempo, possibilita que eles fiquem depositados em locais onde o trânsito de pessoas e animais não é intenso (Arnold, 1985:153 e DeBoer & Lathrap, 1979:127-128). Além disso, segundo DeBoer (1983:28), a baixa freqüência dos vasilhames de tamanho maior observada nos diferentes contextos ceramistas, também pode ser explicada em função do custo de manufatura dos mesmos, que por ser maior, faz com que estes sejam usados com maior cuidado a fim de evitar que se danifiquem.

Entre os Asuriní, as vasilhas de tamanho grande do tipo japepa'i e jape'e, normalmente são manipuladas com zelo. Assim, ao deslocar-se um japepa'i – com alimento em seu interior -, de um lugar a outro, toma-se o cuidado de carregá-lo posicionando os braços em volta de todo o seu corpo e, em certas ocasiões, isto pode ser feito por duas mulheres. Quando ele está vazio, carrega-se o mesmo segurando-o junto ao próprio corpo, com a mão colocada entre o fim do seu gargalo e início do corpo e com a face interna do mesmo virada para fora. No caso do jape'e, o transporte também é feito segurando-se o mesmo rente ao próprio corpo, com a mão apoiada na borda e com a superficie interna direcionada para fora. Dificilmente, estes vasilhames são deixados sobre os fogões após o uso, sendo limpos e guardados no interior das casas, preferencialmente, encostados nas paredes ou em locais de pouco trânsito de pessoas.

Levando em consideração o que foi apontado por DeBoer (1983), bem como, a quantificação das vasilhas por tipos e tamanhos registrada nas tabelas 1 e 2 acima, pode-se dizer que o custo de manufatura destes vasilhames é uma razão a ser considerada para explicar seu modo de uso e consequente frequência numérica. Segundo as informantes, fazer um grande

japepa'i ou jape'e requer esmero e prática por parte da oleira sendo que, na aldeia, algumas são reconhecidas como sendo mais habilidosas para levar a cabo este tipo de confecção. Ao mesmo tempo, elas também apontam que as vasilhas grandes, são mais demoradas para serem feitas tanto no que se refere à construção do vasilhame propriamente dito, como em termos de secagem e alisamento – pode levar até 10 dias para o mesmo ser produzido. Mas, o aspecto mais problemático, segundo elas, é que estas vasilhas apresentam maior probabilidade de quebras durante o processo de queima.

Outro vasilhame cujo modo e contexto de uso é cuidadoso e restrito é o do tipo ja 'e empregado nos rituais⁸. Este costuma ser guardado sobre jiraus, no interior das casas e só é manipulado durante a performance ritual. Segundo os Asuriní, sua vida útil é muito longa, mas eles não precisaram a sua durabilidade em termos de anos. Sem dúvida, todas as vasilhas que eu vi sendo usadas com este fim apresentavam-se bastante danificadas pelo tempo, principalmente, no que se refere à pintura. Este modo de uso e conseqüente frequência da vasilha, também deve ser entendido levando-se em conta o sistema de representações dos Asuriní. Segundo Müller (1990:178), as vasilhas empregadas nos rituais para servir o mingau e transmitir o ynga e o moynga aos seus participantes costumam ter uma aparência de descuido e desgaste e isto pode ser interpretado como a "marca dos objetos dos espíritos, diferenciando-os dos humanos".

Quanto às vasilhas empregadas no cotidiano, pode-se dizer que o contexto Asuriní confirma o que foi observado nos outros contextos etnográficos citados acima. De fato, os vasilhames do tipo *japepa'i*, possuem um modo e contexto de uso que permite a sua danificação com uma intensidade muito maior que os demais tipos. Ou seja, são normalmente empregados sobre o solo, largados em meio ao espaço doméstico, sofrendo a ação das brincadeiras infantis, bem como, do descuido eventual dos adultos.

Em se tratando da cestaria Xikrin, pode-se dizer que o modo e contexto de uso faz com que os cestos de curadoria sejam mais preservados que os cestos expedientes. Estes últimos costumam ser largados pelo chão após cumprir a função a que são destinados podendo, vez ou outra, ser manipulados pelas crianças ou serem destroçados pelos cachorros nas áreas de descarte. Os cestos de curadoria, do tipo cargueiro, por outro lado, são guardados sobre os jiraus, depositados nos cantos das estruturas domésticas ou pendurados. Crianças, dificilmente, brincam com estes artefatos que é propriedade das mulheres, conforme já foi salientado no capítulo 3. Os cestos de curadoria do tipo bolsiforme e estojiforme, também apresentam um modo e contexto de uso que facilita a sua preservação e baixa necessidade de reposição. Estes, como

^{*} O tipo ja 'e, também era empregado tradicionalmente para servir alimentos, porém, atualmente os que não são empregados nos rituais são basicamente destinados para a venda.

demonstrei, costumam ser usados no espaço doméstico para armazenar objetos ou, na mata, para transportar materiais de uso pessoal, sendo pouco expostos à uma manipulação generalizada. Ao mesmo tempo, são guardados no interior das casas, ficando protegidos da ação de agentes destrutivos.







Cesto expediente depositado no solo.

Cesto de curadoria guardado.

Como pode ser constatado a partir do que foi exposto nas páginas anteriores, o uso é um aspecto muito importante a ser considerado quando se procura entender os possíveis processos culturais que teriam sido responsáveis pela variabilidade quantitativa, de determinados tipos de itens materiais, no conjunto artefatual. No entanto, o que deve ser considerado quando se analisa esta propriedade dos artefatos é que os diferentes aspectos tratados acima - tipo de uso, frequência de uso e modo e contexto de uso -, são variáveis interdependentes, ou seja, influenciam-se mutuamente e como tal devem ser consideradas pelo arqueólogo.

4.2.2.2. Relação entre reuso e variabilidade quantitativa:

O reuso tem como característica essencial provocar a retenção dos itens materiais no contexto de sua utilização constituindo-se, assim, numa prática de conservação dos artefatos após estes terem cumprido sua função primária, para a qual teriam sido originalmente produzidos. Segundo Schiffer (1987:28) "a maneira como as sociedades retêm artefatos no contexto sistêmico através do reuso (e descarte de materiais no ambiente através dos processos deposicionais), determina muitas características do registro material", dentre as quais, a freqü6encia dos mesmos nas diferentes áreas de atividades e descarte. Os processos de reuso, por sua vez, podem apresentar diferentes variedades como, por exemplo, a circulação lateral, a reciclagem, o uso secundário e a conservação (Schiffer, Downing e McCarthy, [1981] 1995:107).

Dentre as variedades de reuso, a circulação lateral envolve uma mudança no usuário do objeto, sem alteração da forma e função do mesmo e, além disso, fazendo com que o mesmo não necessite ser produzido com maior frequência. Entre os Asuriní, observei este tipo de processo com relação às grandes vasilhas do tipo japepa'í, bem como, com as do tipo jape'e. Ambas, como ressaltei no capítulo 2, costumam ser emprestadas entre as mulheres pertencentes a um mesmo grupo doméstico, mas que vivem em unidades domésticas diferenciadas⁹. Dentre os dois tipos de vasilhames, o jape'e é mais freqüentemente emprestado para as atividades do cotidiano, enquanto que o japepa'i costuma ser emprestado por ocasião das atividades rituais. Cabe salientar, porém, que esta circulação lateral das vasilhas é sempre temporária, sendo que as mesmas sempre retornam para a sua proprietária. Entre os Xikrin, o empréstimo de cestos também ocorre entre as mulheres pertencentes a um mesmo grupo doméstico, mas principalmente, dos cestos expedientes do tipo kônóiaka e do cesto cargueiro do tipo kai, cuja propriedade costuma ser, na maioria das vezes, mais indefinida, tornando estes objetos de uso comum e generalizado a todas as mulheres da casa. Em ambos contextos etnográficos, inclusive, este tipo de reuso poderia ser visto como um índice da importância das relações sociais entre as mulheres no interior de cada grupo doméstico.

Do ponto de vista arqueológico, segundo Schiffer (1987:29), este tipo de processo de reuso artefatual pode ser dificil de ser identificado, na medida em que não implica numa modificação do item material em termos formais, mas apenas em termos quantitativos e espaciais – ou, como no caso Xikrin, nem mesmo neste sentido. Assim, a menos que as características formais dos artefatos diferissem de uma unidade doméstica a outra – o que nos grupos por mim estudados não ocorre com relação aos itens citados –, o arqueólogo dificilmente conseguiria identificar um processo de reuso como este.

O processo de reciclagem, por outro lado, leva a uma modificação do objeto em termos das suas características originais e produz marcas nos mesmos, o que em termos arqueológicos torna-se possível de ser identificado. Este é o caso, por exemplo, dos processos de reuso dos cacos cerâmicos como antiplástico para a preparação da pasta a ser empregada na produção de novas vasilhas (La Salvia & Brochado, 1989:16) ou, ainda, para servir de material construtivo em arquiteturas diversas (Sullivan III, 1989).

Entre os Asurini, os processos de reciclagem dos vasilhames cerâmicos costumavam ocorrer quando os mesmos já se encontram danificados. Ou seja, as mulheres podem, eventualmente, quebrar um caco grande de cerâmica em vários pedaços a fim de obter um caco menor, cujo tamanho seja adequado para servir de protetor do calor excessivo da fogueira, quando ela está realizando a operação de passar a resina de jatobá, na face externa da vasilha. Com relação à

⁹ Embora Schiffer, Downing e McCarthy, ([1981] 1995:107) não citem o empréstimo como uma forma de reuso, penso que as características do mesmo com relação aos grupos por mim pesquisados, permitem a apropriação do conceito de circulação lateral para explicá-lo.



Ko-kumren descartado.

cestaria Xikrin não observei processos de reciclagem, pois os cestos não costumam ser modificados em sua forma original para cumprir novas funções sendo simplesmente descartados quando danificados.

Uma outra variedade do reuso que pude observar entre os grupos pesquisados refere-se ao uso secundário. Este pode ser entendido como

sendo o processo de reutilização do artefato em uma nova modalidade de uso sem que haja uma modificação deliberada e/ou exagerada de suas características formais originais. Nesta modalidade de reuso estão incluídos, fundamentalmente, os artefatos danificados ou que perderam a sua capacidade de cumprir satisfatoriamente a função a que foram originalmente destinados.

Entre os Asuriní, a cerâmica é sempre objeto deste tipo de reuso, independentemente do grau de sua danificação. No capítulo 2, assinalei as várias atividades a que elas são destinadas após cumprirem sua função original, bem como, as razões que fazem com que as mesmas deixem de ser aproveitadas na mesma e passem para a categoria de artefatos a serem reutilizados em outras funções. Neste caso, tanto as vasilhas do tipo japepa'i e jape'e empregadas no processamento dos alimentos cotidianos, como aquelas dos demais tipos e majoritariamente produzidas para a venda, são reaproveitadas no contexto da aldeia. O processo de reuso das vasilhas, por sua vez, deixa marcas nas mesmas como, por exemplo, a presença de tinta de jenipapo na face interna dos cacos que são empregados como recipientes para a pintura corporal, resíduos do processamento do óleo de babaçu na face interna das mesmas e o desgaste quase total da camada de resina impermeabilizante aplicada originalmente ou, ainda, vestígios de fuligem nas faces externas e internas das vasilhas, empregadas como trempes nos fogões e como base nas estruturas de queima da cerâmica.

Conforme apontam alguns autores, no estudo dos vasilhames cerâmicos encontrados no registro arqueológico, estes processos de reuso podem ser identificados, por um lado, através de análises arqueométricas que permitem constatar a presença de diferentes tipos de resíduos (p.ex. gorduras, óleos, resinas, sais e carboidratos) preservados nas superfícies das mesmas. Ou ainda, pela observação das marcas deixadas pelo uso e reuso, através do exame das superficies das vasilhas (Rice, 1987:233-35 e Skibo, 1992:113-141 e 148-157). Neste caso, tomando o contexto Asuriní como exemplo, poderia eleger-se como áreas preferenciais a serem observadas aquelas relativas à base das vasilhas e superfícies externas, a fim de constatar os resíduos de fuligem

resultantes de seu emprego junto ao fogo. Ou ainda, as faces internas, para identificar as marcas de abrasão oriundas dos processos de cozimento do óleo de babaçu e descascamento da resina impermeabilizante.







Japepa'i com marcas de abrasão na superficie externa.

Cabe ressaltar que mesmo durante o uso primário das vasilhas do tipo japepa 'i, já pode-se constatar o aparecimento destas marcas de abrasão, pois o ato de mexer os alimentos com o auxílio da colher de madeira ou metal vai provocando o descascamento da resina e, ao mesmo tempo, deixando estrias nas paredes das mesmas. A limpeza interna das panelas, que costuma ser feita com o auxílio de uma colher e pedaço de madeira, também deixa este tipo de marca nas superfícies e acelera o processo de dano da resina impermeabilizante. Além disso, a constante



Japepa'i com coberto de fuligem.

utilização das vasilhas sobre o fogo durante o cozimento dos alimentos, também deixa vestígios de fuligem na suas faces externas, principalmente, nas bases. Isto, também, serve para o vasilhame de tipo *jape'e*, embora este último dificilmente seja reutilizado, quando danificado, para o processa mento de outro produto.

Um outro tipo de uso secundário a que são destinados os vasilhames é de ordem simbólica. Neste caso, são as vasilhas do tipo *japepa'i* que são depositadas sobre as sepulturas no interior da *tavyva*. Segundo Schiffer (1987:31), a identificação deste tipo de reutilização no registro arqueológico só pode ser feito a partir de uma perspectiva relacional, ou seja, pela associação dos



Japepa'i sobre as sepulturas.

elementos do contexto arqueológico.

No que se refere à cestaria Xikrin, o reuso secundário é pouco efetuado. Pude observar alguns poucos exemplos de reuso dos cestos do tipo konóiaka e kai que eram retidos na aldeia para armazenar alimentos, mais especificamente, os pacotes de produtos industrializados como o arroz, o café e o açúcar ou roupas e bens pessoais, no interior das casas ou nas estruturas de cozinha.



Cesto expediente em reuso.

Os contextos etnográficos Asuriní e Xikrin sugerem, portanto, que nem todos processos de reuso são levados a cabo pelas diferentes populações, sendo que alguns são praticados mais intensamente do que outros e deixam marcas mais perceptíveis no registro material. Pode-se dizer, ainda, que a natureza dos materiais também influencia nos mesmos, ou seja, objetos feitos com matérias-primas mais perecíveis, como é o caso da cestaria, são mais descartados do que reutilizados. E, além disso, conforme sugere Bamforth (1986:40), deve-se levar em consideração a própria disponibilidade da matéria-prima, na medida em que este fator também pode influenciar na escolha pela manutenção ou substituição dos itens materiais no contexto de uso mesmo em se tratando dos artefatos de curadoria. Assim, nos casos em que ela é abundante e de fácil acesso, como é o caso da palha entre os Xikrin, pode ser muito mais interessante refazer um artefato - no caso um cesto - do que consertá-lo. Em contraposição, quando ela é escassa ou de difícil aquisição, a manutenção dos artefatos e a armazenagem da matéria-prima fazem-se mais necessárias.

Na reflexão de Schiffer (1987:40-46) sobre os processos de reuso, ele aponta que em sociedades cuja base social é o grupo doméstico, os mecanismos de reuso costumam ocorrer de modo mais informal e são levados a cabo face a face pelos seus membros. E, ainda, quanto maior for a longevidade de ocupação de um assentamento, maior será a freqüência de objetos reutilizados gerando, inclusive, o aparecimento de estruturas que servem para guardar os mesmos.

No caso Asuriní, particularmente, o reuso dos vasilhames cerâmicos gera o aparecimento de várias estruturas de armazenagem. Parte destes objetos armazenados, inclusive, podem ser integrados na variedade de reuso conhecida como conservação, ou seja, uma forma de uso secundário que implica na preservação dos artefatos que se tornam veículos de transmissão de

mensagens de ordem social e simbólica. Neste sentido, não se pode compreender os processos de reuso, exclusivamente a partir de uma razão utilitária, pois diferentes fatores podem conduzir às práticas de retenção, reutilização e preservação dos objetos no registro material e, consequentemente, definir sua frequência nos mesmos.

4.2.2.3. Relação entre armazenagem e variabilidade quantitativa:

Em seu estudo realizado junto à comunidade ceramista de San Mateo Ixtatan, na Guatemala, Nelson (1991) constatou que a freqüência de vasilhames cerâmicos encontrados, por grupo doméstico, estava relacionada não apenas à tecnologia de produção dos alimentos, conforme já comentei anteriormente, mas também, devido aos procedimentos de armazenagem levados a cabo por esta população com relação aos mesmos. E, segundo ele, estes podiam ser distinguidos em dois tipos: *stockpiling* e *dead storage*. Por *stockpiling* ele entende "a acumulação de novas vasilhas para uso eventual" e, por *dead storage*, "a retenção de vasilhas velhas após sua vida útil estar basicamente esgotada" (idem:171). Conforme ele demonstrou, as casas nesta comunidade apresentavam muitas vasilhas que não eram usadas no cotidiano e estavam distribuídas junto às paredes no interior das casas, sobre travessas que sustentavam o telhado e ao ar livre. A acumulação do tipo *stockpiling* poderia ser explicada, segundo suas observações, pela pouca durabilidade das vasilhas no cotidiano e pela necessidade de ter outras sempre aptas para a reposição. Por outro lado, a *dead storage* "não é tão fácil de explicar", segundo ele, sendo que estes vasilhames acabavam geralmente sendo utilizados como "*containers* para outros objetos aparentemente sem uso" (ibidem:171).

Na aldeia Asuriní, também podem ser observados estes dois tipos de armazenagem de vasilhames cerâmicos. Conforme já foi salientado em outras partes do trabalho, o interior das casas é repleto de vasilhas que ficam encostadas nas paredes internas ou emborcadas sobre travessas e jiraus. Nestes casos, aparecem tanto vasilhas novas das mais variadas classes (normalmente pintadas e guardadas para a venda),



Vasilhames armazenados para o reuso.

bem como, os grandes vasilhames já usados dos tipos japepa 'i e jape 'e que serão reaproveitados em suas funções primordiais ou reutilizados para outros fins, de acordo com o que já foi mencionado no item anterior. Nos espaços entre as casas da aldeia, também existe uma grande quantidade de vasilhas usadas, de diferentes tamanhos e tipos (inclusive as pintadas), depositadas no

chão ou encostadas nas paredes externas das casas, bem como, no interior das estruturas que servem de cozinha. E, nas estruturas anexas que servem exclusivamente para depositar vasilhas cerâmicas, da mesma forma, observa-se a presença de vasilhames novos e usados.

Estes procedimentos de armazenagem entre os Asuriní podem ser explicados como sendo o resultado dos diferentes fatores que vêm sendo analisados até aqui. Primeiramente, pelo tipo de escolha tecnológica das ceramistas com relação à construção das vasilhas. Como foi visto, estas são construídas com paredes pouco espessas, o que acaba fragilizando as mesmas, reduzindo a sua durabilidade para o cumprimento das suas funções primárias, provocando a sua deposição e necessidade de reposição e, por conseguinte, gerando a demanda pela armazenagem de itens de substituição. Em segundo lugar, pelos procedimentos de reuso que já foram explicados no item anterior. E, em terceiro lugar, em função das representações que os Asuriní têm com relação aos vasilhames cerâmicos e que foram salientadas no capítulo 2. Ou seja, enquanto veículos que transmitem mensagens relativas à sua visão de mundo e identidade étnica.

Cabe ressaltar aínda, que embora os procedimentos de armazenagem sejam levados a cabo por todas as mulheres, independentemente do grupo doméstico a que pertençam, o resultado da freqüência em cada uma das unidades domésticas não apresenta-se de forma constante conforme está demonstrado na Tabela 3, em que as casas 3 (56 vasilhas), 4 (32 vasilhas), 11 (23 vasilhas), 9 (12 vasilhas), 14 (19 vasilhas) e 16 (27 vasilhas), aparecem como sendo aquelas cujo número de vasilhames é maior. Isto pode ser explicado, em parte, pela disponibilidade e disposição das mulheres de cada uma das unidades em produzir novos vasilhames ou, por outro lado, pela sua preocupação em armazená-los.

Na aldeia, as ceramistas que possuem um maior número de vasilhas são Myra (casa 3), Tapira (casa 4) e Tara (casa 16). As duas primeiras, possuem esta quantidade de vasilhas porque esta é resultante de um estoque que vem sendo formado por elas há mais de cinco anos, segundo me disseram. Ou seja, todo o ano elas produzem vasilhas que não são usadas e vão sendo guardadas junto às demais ou, como no caso de Myra, não são descartadas após o seu uso primário, ficando armazenadas em uma estrutura anexa, junto com outros vasilhames danificados. Em relação à Tara, a sua quantidade de vasilhas pode ser atribuída, principalmente, pela sua constante atividade de ceramista, ou seja, ela dedica boa parte do seu tempo na produção de vasilhames.

Outra razão que pode explicar este aspecto da diferença de frequência de vasilhas por grupo doméstico, é o número de ceramistas vivendo em uma mesma unidade doméstica. Isto é o que explica, por exemplo, a quantidade de vasilhas existentes nas casas 11 e 16, onde o núme-

Tabela 3 - Frequência de Tipos de Vasilhas por Unidade Doméstica (Censo 1997)

Unidade Doméstica	Jape 'e	Japepa'i	Jape'i	Jaeniwa	Ja'e	Japu'i	Japu	Jukupipara	Yawi	Yawa	Piriapara	Uira	Kume	Kavioi	Jarati	Ywua
Casa 2 (6 pessoas)	1	5		2												
Casa 3 (7 pessoas)	2	28	2	3	5	3		1	4	2		2	1	1	2	3
Casa 4 (9 pessoas)		17	1		4	2			3		1					4
Casa 5 (4 pessoas)	3	5														
Casa 6 (5 pessoas)	1	2														
Casa 7 (8 pessoas)		5			1				1							
Casa 8 (6 pessoas)		1														100
Casa 9 (3 pessoas)	1	5							1	5						
Casa 10 (3 pessoas)		4		1	1		1				1					
Casa 11 (5 pessoas)	2	11	1	1	5		1			1	1			1		
Casa 12 (2 pessoas)	1	1														
Casa 13 (6 pessoas)	1				1						1					
Casa 14 (7 pessoas)	2	8		2	1		1		_ 1	1	1	1	1			
Casa 15 (4 pessoas)		2														
Casa 16 (10 pessoas)	2	21			2				1	1				-		

ro de mulheres é, respectivamente, de três e quatro, todas possuidoras de um certo número de vasilhames. Isto, no entanto, não pode ser tomado como regra absoluta na medida em que nas casas 9 e 14, vivem respectivamente uma e duas mulheres ceramistas e a quantidade de vasilhas não é muito menor do que a observada nas casas anteriormente citadas.

É importante lembrar, também, que embora possa parecer lógico que quanto maior o número de pessoas vivendo em uma mesma unidade doméstica, maior será o número de vasilhames cerâmicos, em decorrência da maior quantidade de alimentos a serem produzidos, os exemplos etnográficos, tais como o dos Asuriní e outros (Nelson, 1991:169-171 e DeBoer & Lathrap, 1979:124) não necessariamente têm atestado esta relação direta e, sendo assim, é preciso que consideremos os vários fatores apontados acima e que podem ser responsáveis pela freqüência de vasilhas em um determinado contexto. Ao mesmo tempo, a freqüência de vasilhas por unidade doméstica nem sempre corresponde ao uso efetivo das mesmas no cotidiano, conforme revela o levantamento ilustrado na Tabela 4.

Como pode-se perceber, o número de vasilhas usadas à época do levantamento era muito semelhante, ou seja, uma média de 2 a 3 japepa'i e 1 a 2 jape'e, por unidade doméstica, independentemente do número de pessoas vivendo em cada uma das mesmas. Exceções eram as casas 3, 9 e 14 onde estavam sendo utilizados até 5 vasilhames do tipo japepa'i, no cotidiano. Segundo as informantes, isto não estava relacionado com a quantidade de alimentos a serem produzidos, mas simplesmente, com a disponibilidade de vasilhas para o uso. Uma das mulheres disse, inclusive, que o uso concomitante de vários vasilhames reduzia a necessidade de, a cada nova refeição, ter de realizar o trabalho de limpeza de uma vasilha para cozinhar.

Tabela 4 - Frequência de Tipos de Vasilhames em Uso por Unidade Doméstica (1997)

Unidade Doméstica	Jape'e	Japepa'i	Unidade Doméstica	Jape 'e	Japepa'i
Casa 1 (2 pessoas)		2	Casa 9 (3 pessoas)	1	5
Casa 2 (6 pessoas)	1	2	Casa 10 (3 pesoas)		2
Casa 3 (7 pessoas)	2	- 5	Casa 11 (5 pessoas)	2	1
Casa 4 (9 pessoas)		3	Casa 12 (2 pessoas)	1	1
Casa 5 (4 pessoas)	1	1	Casa 13 (6 pessoas)	1	
Casa 6 (5 pessoas)	1	2	Casa 14 (7 pessoas)	2	5
Casa 7 (8 pessoas)	1	1	Casa 15 (4 pessoas)		1
Casa 8 (6 pessoas)		1	Casa16 (10 pessoas)	2	3

Em se tratando do contexto Xikrin, não se observa a mesma preocupação com relação à armazenagem da cestaria. Os cestos expedientes, como já assinalei, são produzidos para demandas muito precisas relativas ao uso cotidiano, o mesmo ocorrendo para os cestos de curadoria. Com relação a estes últimos, porém, pode ocorrer a armazenagem, mas por períodos muito curtos e, normalmente, quando eles são destinados para a venda ou troca. Além disso, diferen-

temente do que acontece com a cerâmica entre os Asuriní, os cestos usados e que não são mais adequados a cumprir a função a que foram originalmente destinados, são simplesmente descartados e, por esta razão, sua freqüência aumenta nas áreas de descarte, mas não no espaço doméstico ou demais áreas da aldeia. Cabe ressaltar, no entanto, que embora os Xikrin não tenham uma preocupação mais acurada em estocar os cestos, eles armazenam outros objetos como, por exemplo, os maracás, as bordunas e os adornos corporais que são empregados, principalmente, nos contextos rituais. Estes objetos, em sua maioria, são *kukrodjo* dos indivíduos, ou seja, sua herança e propriedade das diferentes casas Xikrin. E, neste sentido, cumprem nesta sociedade um papel simbólico tão fundamental quanto a cerâmica, entre os Asuriní.

Com isto, não estou dizendo que a cestaria não possui uma significação simbólica para os Xikrin, pois como demonstrei no capítulo 3, ela está relacionada com aspectos da organização social, da cosmologia e da construção de pessoa nesta sociedade. Porém, pelo que foi observado, ela é *me kuni kukrodjo*, ou seja, é um objeto que pertence a todos e não a um indivíduo ou casa específicos. Sendo assim, os significados a ela subjacentes são expressados, principalmente, através dos seus processos produtivos, uso e descarte e não, propriamente, pela sua armazenagem.

Neste sentido, os comportamentos Xikrin e Asuriní com relação ao reuso e à armazenagem possibilitam apreender a complexidade dos fatores que determinam a frequência de determinados objetos no registro material. Razões de ordem prática e simbólica devem ser levadas em consideração, portanto, cada vez que analisamos as causas da retenção dos objetos nos contextos arqueológicos.

4.2.3. A variabilidade espacial e relacional:

A variabilidade espacial dos artefatos diz respeito à localização dos mesmos no registro material e isto está relacionado ao conjunto de atividades de produção, uso, reuso armazenagem e descarte às quais estes foram submetidos ao longo do seu ciclo de vida. Neste sentido, a localização espacial de um artefato no registro arqueológico pode revelar aspectos relativos à dinâmica comportamental de uso do espaço, levada a cabo pelas sociedades do passado, no que se refere às áreas de atividades e aos domínios relativos aos seus vários componentes sociais (p.ex. grupos de gênero, grupos domésticos, grupos de idade e grupos de tarefas), tanto em termos locais como regionais (Binford, 1978c; Kent, 1984:136-184; Brooks & Yellen, 1987 e Schiffer, 1987:17-18).

A variabilidade relacional, por outro lado, refere-se às associações entre os artefatos no

registro material. Esta, pode apresentar formas recorrentes ou singulares de associações e sua análise nos contextos arqueológicos é direcionada para o entendimento das relações de afinidade maior ou menor dos itens materiais para, a partir disso, tentar compreender a configuração dos contextos de atividades do passado (Schiffer, 1987:19-21). Assim, pode-se perceber que as dimensões espacial e relacional da variabilidade artefatual são variáveis interrelacionadas.

Cabe ressaltar que um aspecto fundamental na análise da variabilidade espacial e relacional dos artefatos é a compreensão de que esta não necessariamente reflete as localizações dos mesmos no seu contexto original de atividades, no passado. Ou, em outras palavras, que o registro material embora não se constitua em um conjunto de artefatos indiferenciados espacialmente, ele tampouco, é um reflexo direto do contexto comportamental das sociedades pretéritas (Schiffer, 1972, 1976a, [1976] 1995a e 1983 e Binford, 1981 e [1983]1991).

Por esta razão, nos estudos sobre esta dimensão da variabilidade artefatual, é levada em consideração a dinâmica dos processos de deposição dos artefatos e três conceitos costumam ser empregados para tentar explicar a diferenciação dos mesmos; estes são, os conceitos de refugo primário, refugo secundário e refugo de fato. O primeiro, define o "material descartado em sua localização de uso" (Schiffer, [1972] 1995b:31). O segundo, refere-se àquele material cuja "localização do descarte final não é a mesma do seu local de uso" (idem:31). E o terceiro, define os "instrumentos, meios e outros materiais culturais que, embora ainda usáveis, são abandonados em uma área de atividade" (Schiffer, 1976:33). Sendo assim, os estudos etnoarqueológicos são um recurso fundamental para compreender as variáveis e as recorrências relativas à organização e ao uso do espaço, nas diferentes sociedades e que, por sua vez, determinam a deposição dos artefatos no registro material e a configuração da sua variabilidade espacial e relacional.

4.2.3.1. Relação entre áreas de atividade e variabilidade espacial e relacional:

Nos vários trabalhos etnoarqueológicos sobre organização espacial e uso do espaço, notase que os autores têm uma preocupação fundamental em observar como se dá a relação entre atividade, área de atividade e deposição dos materiais (vide p.ex. Binford, 1978b, 1980, 1982, [1983] 1991; Gould, 1978 e 1980; Kent, 1984 e1987 e Yellen, 1977).

Uma atividade costuma ser entendida como sendo uma sequência de tarefas, conduzidas de modo integrado, normalmente sem interrupção e durante um certo período de tempo. Estas, por sua vez, são levadas a cabo em áreas de atividades (locais, instalações, superficies) que podem ser monofuncionais ou multifuncionais (Binford, [1983]1991:184). As primeiras, carac-

terizam-se por serem locais onde atividades específicas e/ou individuais são realizadas, podendo ser definidas, também, como sendo locais de atividades especializadas (p.ex. o local de preparação de alimento no interior de uma unidade doméstica). As áreas multifuncionais, por outro lado, são locais onde atividades variadas são executadas (p.ex. todo o espaço interior de uma unidade doméstica) (Assis, 1996:38; 62-69 e Kent, 1984:62; 188-189). A observação e análise destas áreas de atividades, ocorre no sentido de vislumbrar em que medida os itens materiais a elas associados e depositados correspondem e/ou revelam a natureza das atividades que nelas foram performadas (vide p.ex. Binford [1983]1991:186-233).

Os contextos por mim pesquisados caracterizam-se por apresentar dois tipos predominantes de áreas de atividades nos assentamentos residenciais (aldeias): as áreas de atividades públicas e/ou comunitárias (praça cerimonial, ngobe, atukmã e tavyva) e as áreas de atividades privadas e/ou domésticas (unidades domésticas, estruturas de armazenagem, instalações de cozinha e pátios). E, conforme ficou demonstrado nos croquis referentes a cada um dos grupos¹⁰, a organização espacial destas áreas é muito diferenciada entre eles.

No contexto Xikrin, as mesmas são dispostas em círculos concêntricos e como já relatei, isto está relacionado ao sistema de representações desta população, que define os espaços como mais ou menos socializados, sempre tomando como referência o centro da aldeia. Entre os Asuriní, por outro lado, há uma ordenação espacial cuja ênfase está em manter zoneamentos relacionados aos diferentes grupos domésticos e residenciais. Assim, as unidades domésticas que abrigam os indivíduos pertencentes a um mesmo grupo doméstico, são organizadas espacialmente de forma a aproximarem, também, os indivíduos que mantém laços de cooperação cotidiana bastante estreitos entre si, formando os grupos residenciais.

Em ambos contextos, as áreas públicas servem para a execução das atividades rituais. Ao mesmo tempo, elas também podem ser utilizadas para a realização de discussões de questões políticas, administrativas, sociais e econômicas, para o ensino-aprendizagem da manufatura de itens materiais, para dormir, para a realização de brincadeiras infantis e jogos masculinos (p.ex. o ngobe e a praça central entre os Xikrin) e para servir de moradia dos grupos domésticos (p.ex. as áreas laterais da tavyva entre os Asuriní). Estas áreas, porém, costumam apresentar poucos vestígios materiais e freqüentemente são limpas pelos membros das aldeias. Ou seja, são varridas, capinadas e os objetos indesejáveis são coletados e depositados fora do seu perímetro. Entre os Xikrin, este processo de limpeza ocorre tanto no ngobe (casa dos homens), como em toda a extensão da área que o circunda e que correspondente à praça central, delimitada pelo

Vide os croquis correspondesntes nos capítulos 2 e 3

círculo das casas. As atividades de limpeza são conduzidas pelos adultos de cada grupo doméstico que responsabilizam-se em manter limpa, principalmente, a área que fica em frente à sua unidade de moradia. Na aldeia Asuriní, a limpeza é realizada no interior da *tavyva* (casa comunal), no local onde estão localizadas as sepulturas e a vasilha ritual, bem como, na parte externa em frente a mesma, que corresponde à praça cerimonial, numa área em torno de 450m2 (30m x 15m). Neste caso, o trabalho costuma ser realizado por todos os membros da aldeia, mas de forma mais sistemática por aqueles que residem na *tavyva* ou nas suas proximidades.



Aldeia Cateté - praça central.



Aldeia Asuriní - praça cerimonial.

Os processos de manufatura da cestaria e da cerâmica, podem ocorrer nestes locais, mas em situações muito específicas. Como já relatei, a confecção da *tauva rukaia* acontece no interior da *tavyva*, no espaço público central, por ocasião do ritual *tauva* e, dificilmente, observa-se a confecção de outros vasilhames neste local. Certa vez, porém, eu presenciei a queima de vasilhas na praça em frente à *tavyva* e isto foi feito por Maya que residia na mesma naquele período. Cabe salientar que logo após ter finalizado a tarefa, esta ceramista recolheu os vasilhames e varreu o local da queima, sem deixar vestígios. A preocupação em limpar a área de domínio público, também foi por mim observada por ocasião da confecção da *tauva rukaia*, em setembro de 1998. Durante o processo de manufatura, todo o local próximo à porta principal da



Antes do ritual tauva.



Durante o ritual tauva.

tavyva estava repleto de materiais e instrumentos de trabalho, porém, após o término das atividades o mesmo foi limpo de modo a dar lugar à performance ritual.

Entre os Xikrin, as atividades de manufatura dos itens materiais também podem ser realizadas nestas áreas públicas centrais e, neste caso, no ngobe (casa dos homens). Como já salientei eu jamais testemunhei esta prática com relação aos itens materiais por mim pesquisados, mas pude observar a mesma no que se refere à confecção da máscara do bô, que é levada a cabo pelos velhos artesãos no período preparatório do ritual de mesmo nome. E, da mesma forma como acontece entre os Asuriní, os Xikrin também limpam os vestígios desta tarefa após a mesma ser finalizada a fim de realizar o ritual. Cabe lembrar, ainda, que embora a praça seja um espaço comunitário, o ngobe é considerado um local de domínio masculino e as mulheres não irão desenvolver quaisquer atividades no mesmo que não estejam ligadas à vida ritual.

São nas áreas de atividades domésticas, porém, que os processos de manufatura da cestaria Xikrin e da cerâmica Asuriní ocorrem com maior ênfase. Entre os Asuriní, conforme relatei anteriormente, a confecção da cerâmica distribui-se pelos diferentes locais do espaço doméstico (instalações de cozinha, unidades de moradia, estruturas anexas e pátio entre as casas). Algumas atividades, porém, restringem-se a alguns destes espaços como, por exemplo, as de preparação da matéria-prima e queima das vasilhas, que não são levadas a cabo no interior das unidades domésticas. Entre os Xikrin, a confecção da cestaria também ocorre no espaço doméstico mas, principalmente, nas estruturas de cozinha e moradia, com exceção da cestaria expediente



Residuos da queima.



Residuos de argila preparada.

que, como ressaltei, é confeccionada na mata e de acordo com as necessidades momentâneas de seu produtor.

Estas atividades de confecção dos itens materiais, tanto nas áreas de atividades comunitárias como nas domésticas resultam na deposição de diferentes materiais que, do ponto de vista arqueológico, podem ser enquadrados na definição de refugo primário (Schiffer, [1972] 1995b:31). Em se tratando do processo de manufatura das vasilhas, cada etapa gera a deposição de materiais como, por exemplo: argila (processada e não processada), pedras empregadas como pigmentos, vestígios de envira (titiva), instrumentos (pincéis de pintura, raques de babaçu e forquilhas de madeira com vestígios de breu, espátula de cabaça e coquinho de inajá com vestígios de argila) suportes de confecção dos roletes e modelagem das vasilhas com resíduos de argila, vasilhas com água, bem como, pedras, cacos cerâmicos e cinzas resultantes da queima.

No que se refere à cestaria, os vestígios são um pouco diferentes, de acordo com o tipo de cesto manufaturado. Com relação aos cestos expedientes, os refugos primários são constituídos basicamente dos folíolos das folhas de palmeira empregadas como matérias-primas, bem como, dos resíduos de cipós e enviras empregados nas confecções das alças. A cestaria de curadoria, por outro lado, produz a deposição de uma maior variedade de resíduos como, por exemplo, folíolos das folhas de palmeira, pedaços de fios de algodão, enviras, cascas de cipó ambé, recipientes ou folhas com tinta de urucum.



Refugo primário do cesto expediente.



Refugo primário do cesto de curadoria.

Conforme Binford (1978b:298-303) observou em outros contextos etnográficos, diferentes ações podem resultar na deposição destes vestígios nas superfícies em que estão sendo realizadas as atividades. Estas podem ser, por exemplo, a derrubada involuntária de objetos durante o trabalho, o arremesso voluntário de itens para longe do local em que está sendo realizada a tarefa, o abandono temporário de materiais em função de uma interrupção inesperada do trabalho, o posicionamento de materiais, tanto no local de atividade como fora dele, para uma



Área de atividade específica temporária



Área de atividade específica temporária

reutilização posterior e, finalmente, o descarte dos itens materiais – esta última ação resultando no chamado "refugo secundário" (Schiffer, [1972] 1995b:31).

Em minhas inúmeras observações dos processos de manufatura da cerâmica Asuriní e da cestaria Xikrin, pude verificar que todas estas ações podem ser conduzidas de forma combinada e resultam numa deposição, quase sempre, circular de vestígios em torno do artesão, delimitando uma área específica de atividade.

Cabe ressaltar que esta área específica de atividade é mantida, na maioria das vezes, apenas durante o período de tempo em que a (o) artesã (o) nela permanece realizando o seu trabalho. Isto ocorre, pois todas as áreas de atividades em que são conduzidos os processos de manufatura da cestaria e da cerâmica são multifuncionais. Ou seja, nelas também são realizadas as atividades de preparação e consumo de alimentos, pintura e adorno corporal, armazenagem de alimentos e itens materiais diversos e a confecção e reciclagem de outros objetos. Ao mesmo tempo, elas são locais onde as pessoas exercem o seu convívio social e familiar e onde podem ser desenvolvidas algumas práticas xamânicas e performances rituais. Assim, esta dinâmica das atividades levadas a cabo nas unidades domésticas, resulta numa inconstância na disponibilidade deste espaço doméstico fazendo com que o artesão, muitas vezes, tenha que recolher seus instrumentos e interromper suas atividades de manufatura devido a premência na realização de uma outra atividade, ou ainda, para evitar que seu trabalho seja danificado pelo trânsito das pessoas e, principalmente, das crianças. Em outros contextos etnográficos, foi observado que para evitar este tipo de ocorrência eram construídas estruturas especiais para o desenvolvimento das atividades artesanais e, mais especificamente, para aquelas realizadas pelos homens (Binford [1983] 1991:223-24). Atualmente, nenhum dos grupos por mim pesquisados apresenta este tipo de estrutura especial para a realização de atividades artesanais específicas.

Em razão desta multifuncionalidade das áreas de atividades, os vestígios dos processos de produção da cestaria e da cerâmica, bem como, os objetos inacabados podem aparecer associados com os vários outros itens relacionados com estas múltiplas atividades. Com relação à cerâmica, as associações mais recorrentes ocorrem entre: 1) os vasilhames inacabados e os utensílios para transporte, preparo de alimentos e conforto doméstico e pessoal (p.ex. raladores, peneiras, cestos, vasilhames cerâmicos em uso, abanadores, produtos industrializados, colheres, fogões, jiraus e esteiras), depositados nas áreas de cozinha e no interior das unidades domésticas e estruturas anexas; 2) e os vasilhames ou espatas de babaçu com argila e os utensílios de transporte, armazenagem de materiais diversos e implementos de trabalho (p.ex. ferramentas industrializadas, vasilhames cerâmicos danificados, cestos, bigornas e percutores líticos e recipientes industrializados), depositados nas áreas de cozinha, nas paredes externas das casas e nas

estruturas anexas.



Argila armazenada na área de cozinha.



Vasilhames secando na área de cozinha.

E, no que se refere à cestaria, as associações mais recorrentes são estabelecidas entre: 1) os folíolos das folhas de palmeira e os utensílios para transporte, preparo de alimentos e conforto doméstico (p.ex. cestos, bancos, esteiras, jiraus, recipientes industrializados, ferramentas, e fogões) depositados nas áreas de cozinha; 2) os cestos inacabados e os utensílios de conforto



Vestígios de manufatura na área de cozinha.



Matéria-prima armazenada na área de cozinha.

doméstico e os materiais para o preparo de artefatos (p.ex. agulhas, fios de algodão, sementes, cipós e enviras) depositados nas áreas de cozinha e no interior das casas.

Quando levamos em consideração o uso da cestaria e da cerâmica, também constatamos que este é levado a cabo nestas áreas de atividades multifuncionais e, sendo assim, ambos objetos aparecem associados com a mesma variedade de itens que foram registrados em associação com os vestígios do seu processo de manufatura e com os itens inacabados.

Com relação à cerâmica, conforme foi demonstrado anteriormente, o uso de um vasilhame está determinado pela tipologia do mesmo. Assim, cada forma está relacionada com uma determinada atividade como, por exemplo, a preparação, consumo, transporte e armazenagem de alimentos e materiais diversos, venda e performance ritual. Estes diferentes usos, por sua vez, resultam numa distinta localização espacial nas diferentes áreas de atividades. Assim, nas áreas

de domínio público, como é o caso do espaço central da tavyva, encontra-se a vasilha tauva rukaia em associação com as sepulturas, às quais está associado, também, um vasilhame de tamanho grande do tipo japepa'i, anteriormente utilizado no espaço doméstico. Neste, por sua vez, encontram-se todos os tipos de vasilhames cuja localização, como já disse, corresponde ao uso a que os mesmos destinam-se nas atividades cotidianas. Sendo assim, os vasilhames dos tipos japepa'i e jape'e, em uso, costumam ficar colocados nas áreas de atividades domésticas destinadas à preparação, cozimento e consumo de alimentos e, eventualmente, podem ser guardados no interior das unidades domésticas para serem usados posteriormente. Os demais tipos, destinados majoritariamente para a venda, ficam sempre depositados no interior das unidades domésticas ou em estruturas anexas. Nestas, por sua vez, são colocados também os vasilhames danificados destinados ao reuso.

Cabe ressaltar que nos procedimentos de armazenagem dos vasilhames, as ceramistas costumam colocar as vasilhas novas em locais mais protegidos das intempéries e do trânsito de pessoas. As vasilhas destinadas ao reuso, por outro lado, podem ser depositadas ao ar livre ou em estruturas menos protegidas e, normalmente, sem paredes. Normalmente, as vasilhas armazenadas ficam restritas às áreas de atividades do espaço doméstico, porém, algumas ceramistas podem apresentar um comportamento mais idiossincrático com relação a isto e depositar seus vasilhames em locais diferenciados. Em certa ocasião, por exemplo, observei a armazenagem de vasilhas usadas, no espaço destinado à performance ritual, no interior da *tavyva*, ao lado da área das sepulturas. Estas vasilhas pertenciam à Maya que ao ser interrogada sobre isto, afirmou ser aquele um lugar bastante protegido e adequado para tal intento. Da mesma forma, Tapira resolveu colocar suas vasilhas destinadas para a venda em uma estrutura que ficava distanciada da aldeia, no caminho da roça e que havia sido construída para armazenar as espigas de milho destinadas ao replantio.

No que se refere à cestaria Xikrin, já foi demonstrado anteriormente que o local de uso da mesma, também é condicionado pelo tipo de cesto. Assim, os de curadoria, empregados em atividades como transportar e armazenar alimentos, depositar materiais e utensílios diversos para o processamento de itens materiais, carregar utensílios de caça e conforto pessoal e guardar bens pessoais, são usados nas áreas de roça, na mata, bem como, nas áreas de atividades domésticas. Os expedientes, por outro lado, cuja função principal é transportar produtos oriundos da mata, são utilizados neste local e descartados assim que findam as atividades as quais foram destinados.

Conforme apontou Binford (1977 e 1979), em se tratando dos artefatos de curadoria é freqüente que os mesmos sejam utilizados num local diferenciado de sua manufatura mas que,

por outro lado, sejam trazidos de volta a este local para serem guardados para um uso posterior, reciclados ou mesmo descartados. No que se refere aos materiais expedientes, segundo ele, é comum que os mesmos sejam utilizados no mesmo local de sua manufatura e, ao mesmo tempo, sejam ali descartados. No caso Xikrin, a cestaria corrobora, em parte, estas suposições do autor na medida em que os cestos de curadoria, também costumam ser utilizados no mesmo lugar em que foram manufaturados e os expedientes, dada a peculiaridade de sua função, são descartados, normalmente, na aldeia.

As atividades de uso dos artefatos, por sua vez, gera a sua danificação e quando isto ocorre eles podem ficar depositados no próprio local em que estavam sendo utilizados tornando-se, também, um refugo primário. Em se tratando da cerâmica, é muito comum observar os cacos resultantes de sua quebra espalhados pelas áreas de atividades domésticas. Estes vão sendo triturados e enterrados nas superfícies das mesmas pelo constante pisotear das pessoas que circulam pelo espaço doméstico. Este tipo de ocorrência costuma estar relacionada à deposição de vestígios pequenos nas superfícies das áreas de atividades, que por não atrapalharem a dinâmica



Refugo primário de cerámica resultante de uso.



Refugo primário de cerâmica resultante de uso.



Refugo de cesto de curadoria resultante do uso.

de utilização das mesmas, são menos removidos que os vestígios de tamanho maior mais freqüentemente transportados para as áreas de descarte (O'Connell, Hawkes & Jones, 1991:67).

Com relação à cestaria a sua deposição no local de uso não é tão frequente quanto a da cerâmica, pois tanto os cestos de curadoria quanto

os expedientes são normalmente depositados nas áreas de descarte, após o seu uso e danificação. No entanto, em algumas ocasiões é possível observar um cesto de curadoria estragado, depositado em algum lugar das áreas de atividades domésticas, principalmente, nos locais de preparação e consumo de alimentos. Os cestos expedientes, porém, são mais rapidamente depositados nas áreas de descarte podendo, às vezes, ser descartados no seu local de uso, ou seja, na mata e nos caminhos que ligam a mesma à aldeia constituindo-se, neste último caso, nos chamados "refugos em trânsito" (Schiffer, 1987:64).

Um outro aspecto importante que costuma ser considerado ao analisar-se a questão da variabilidade espacial e relacional dos artefatos nos contextos etnográficos - além da caracterização das áreas de atividades (monofuncionais e multifuncionais) e do tipo de refugo presente nas mesmas (primário, secundário e de fato) -, é o modo como estas são usadas sazonalmente, e os efeitos disso sobre as atividades em si (Kent, 1984:65). Entre os Asuriní, observa-se que algumas das áreas de atividades domésticas costumam ser menos intensamente utilizadas durante a estação das chuvas. Este é o caso, por exemplo, das áreas que ficam ao ar livre nas quais, dentre outras coisas, ocorre a preparação e consumo de alimentos. É muito comum que entre os meses de novembro e abril, estas atividades sejam transferidas para as áreas protegidas do espaço doméstico que passam, em função disso, a acumular uma quantidade maior de itens materiais e refugos em sua superfície. Entre os Xikrin, atualmente, esta mudança sazonal das áreas de atividades é menos freqüente, pois as atividades domésticas costumam ser, na maioria das vezes, performadas nos locais protegidos do espaço doméstico durante o ano todo.



Mês de setembro de 1997.



Mês de setembro de 1997.



Mês de abril de 1998.



Mês de abril de 1998.

Finalmente, é importante salientar que as áreas de atividades domésticas - assim como foi observado em relação às públicas - , também costumam ser limpas dos vestígios depositados nas suas superfícies, resultantes das atividades cotidianas. E, como sugere Binford ([1983]1991:235), são as áreas mais intensamente utilizadas aquelas que recebem uma maior manutenção. Tanto entre os Xikrin, quanto entre os Asurini isto ocorre com certa frequência, principalmente, com relação aos locais de processamento e consumo dos alimentos, mas não chega a ser um comportamento diário como foi observado em outros contextos etnográficos (p.ex. DeBoer & Lathrap, 1979:128, entre os Shipibo-Conibo). Estes processos de limpeza, por sua vez, são responsáveis pela formação das áreas de descarte em ambos contextos, cuja dinâmica de formação e configuração discutirei no item seguinte.







Depois da limpeza.

4.2.3.3. Relação entre descarte e variabilidade espacial e relacional:

Segundo Schiffer (1987:47), quando um objeto perde a sua capacidade de realizar a função para a qual foi originalmente produzido e, ao mesmo tempo, deixa de ser reutilizado, ele passa a ser descartado. As razões do descarte podem ser muito variadas, ou seja, os artefatos podem tornar-se obsoletos, indesejados, sofrerem deteriorização, quebras ou desgastes devido ao uso.

Entre os Asurini, como demonstrei, a principal razão para o descarte definitivo da cerâmica é a sua quebra em função do seus processos de uso e reuso - embora alguns cacos possam ser reutilizados como recipientes para a tinta do jenipapo empregada na pintura corporal. Uma causa menos frequente, porém, é a quebra em função da morte de uma ceramista que, neste caso, torna indesejada a presença de seus vasilhames na aldeia. No contexto Xikrin, por sua vez, a principal causa do descarte dos cestos é a sua deteriorização ou desgaste devido ao uso.

No contexto Asuriní, a dinâmica do descarte ocorre, principalmente, em consonância com os processos de limpeza das áreas de atividades. Assim, cada vez que um local é limpo uma série de cacos cerâmicos são recolhidos, juntamente com os demais vestígios das atividades cotidianas e transportados para as áreas de descarte.







Cacos de cerâmica recolhidos às lixeiras.

Estas áreas de deposição de "refugo secundário" (Schiffer, [1972] 1995b:31), distribuemse de forma aleatória, podendo localizar-se de forma dispersa pela periferia da aldeia - atrás das
áreas de atividades domésticas -, como de forma mais concentrada em alguns locais específicos, bem como, no pátio entre as casas¹¹. No primeiro caso, as áreas de descarte são extensivas,
rasas em termos de profundidade, escondidas sob a vegetação e mais difíceis de serem
identificadas. No segundo, porém, formam amontoados de lixo que chegam a atingir uma área
de até 40m2, como é o caso da lixeira situada no lado norte da aldeia, próxima à casa 1, que vem
sendo utilizada há pelo menos dez anos pelos moradores daquele setor. As lixeiras que ficam no



Lixeira no pátio da aldeia.

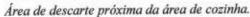
pátio entre as casas, por outro lado, são cavadas no solo apresentando em torno de 8m2 de área por 1m de altura. Em todos estes locais são depositados todos os tipos de vestígios, à exceção das lixeiras cavadas, onde raramente são depositados restos de alimentos de origem animal, como vísceras, peles ou carapaças.

Entre os Xikrin, a dinâmica do descarte também acompanha os processos de limpeza das áreas de atividades. Os cestos expedientes, porém, são depositados nas lixeiras conforme a demanda de seu uso e apresentam uma freqüência muito maior que a dos cestos de curadoria, conforme já registrei ao longo da discussão sobre variabilidade quantitativa. Num levantamento realizado nas lixeiras em outubro de 1998, pude constatar que a cada 4m2 de área de descarte, podiam ser encontrados seis cestos expedientes depositados e nenhum de curadoria.

¹ Vide croqui com a distribuição das lixeiras na aldeia Asuriní, no capítulo 2.

As áreas de "refugo secundário" entre os Xikrin apresentam-se de forma diferenciada do que foi observado entre os Asuriní. Neste contexto, estas situam-se de forma extensiva pelo atukmã, que como já salientei é a área intermediária entre a aldeia e a mata, onde estão localizados os cemitérios e onde as pessoas costumam fazer suas necessidades fisiológicas e onde as crianças costumam desenvolver suas brincadeiras. Quando se chega à aldeia Xikrin, a impressão que se tem é, justamente, a de que atrás das casas há um círculo de deposição de vestígios. Estes podendo, inclusive, ser depositados muito próximos das áreas de atividades domésticas.







Aldeia Djudjê-ko (área de atividade doméstica).

Assim como entre os Asuriní, nas áreas de descarte dos Xikrin podem ser encontrados todos os tipos de refugos, mas o que predomina são os vestígios de materiais feitos com folhas de palmeiras e, principalmente, os cestos expedientes. Em ambos contextos o lixo pode ser queimado e costuma ser revolvido pelas crianças que brincam nestas áreas e pelos animais domésticos. Ao mesmo tempo, entre os Xikrin, cada grupo doméstico costuma descartar os vestígios oriundos de suas atividades nas áreas subjacentes à sua moradia. No caso Asuriní, nos locais de deposição localizados próximos ao setor da aldeia em que sua unidade doméstica está localizada.



Lixeira Xikrin,

Conforme foi possível observar a partir do que foi exposto acima, estes contextos etnográficos corroboram, em certa medida, a suposição levantada por alguns autores de que "as atividades serão diferencialmente distribuídas dentro dos sítios e que haverá uma consistente relação entre a performance de atividades particulares e a deposição de certas categorias de re-

fugos" (O'Connell, Hawkes & Jones, 1991:73). Logicamente não se pode ignorar, que embora tenha sido possível observar uma correlação entre a variabilidade espacial e relacional dos arte-

fatos e as atividades levadas a cabo nas diferentes áreas de atividades, estas últimas não se apresentam segregadas de forma absoluta e, ao mesmo tempo, são multifuncionais e podem transformar-se ao longo do tempo, implicando na associação de uma diversidade de materiais, bem como, no deslocamento dos vestígios de um local para o outro nos assentamentos, constituindo um verdadeiro palimpsesto de atividades (Hodder, 1982a:56 e Binford, 1982:367). De qualquer modo, apesar disso, é possível constatar que algumas atividades são levadas a cabo de forma mais sistemática e constante em determinados locais e, por conseguinte, geram um registro material que permite identificar estas áreas de atividades de forma um pouco mais particularizada.

Conclusão:

Diversos estudos têm demonstrado que a relação do homem com o mundo material ocorre a partir das representações que este constrói sobre o mesmo e que são compartilhadas e reafirmadas socialmente. E, ao mesmo tempo, que há uma infinidade de fatores que determinam a exploração e o manejo dos recursos naturais que, em última instância, implica em "uma relação de conhecimento e ação entre as pessoas e seu ambiente" (Diegues, 1996:78).

Neste processo de interação do homem com o seu meio natural, a tecnologia atua como um mecanismo de intermediação a partir do qual é definido o modo como os homens irão organizar os meios materiais e os conhecimentos para explorar os recursos naturais e transformálos em produtos culturais. Ao mesmo tempo, como aponta Akrich (1989:47):

"Os objetos técnicos definem em sua configuração uma certa repartição do mundo físico e social, atribuem papéis a certos tipos de atores - humanos e não humanos - excluem outros e autorizam certos modos de relação entre diferentes atores (...)".

Como ficou demonstrado, em ambos contextos pesquisados, as tecnologias inserem-se nas tramas da organização social e do sistema de representações destas populações e são levadas a cabo a partir de uma série de escolhas que são embasadas pelas diferentes conceituações que as mesmas possuem da sua realidade material.

Entre os Asuriní, a tecnologia cerâmica, é uma atividade que atesta e reforça o papel das mulheres enquanto organizadoras do grupo doméstico que, por sua vez, é a unidade básica de produção nesta sociedade. Assim, desde muito cedo, as jovens são motivadas para a aprendizagem desta atividade cujo processo de ensino consolida os laços entre aquelas que pertencem a um mesmo grupo doméstico. Ao mesmo tempo, ela também estabelece a relação dos humanos com os seres sobrenaturais, pois a oleira primordial é *tauwuma*, personagem mítica que ao retirar-se do mundo dos homens transformou-se em *tauva*, o ser sobrenatural que se abriga na grande panela *tauva rukaia*, durante a execução do ritual. Além disso, esta tecnologia também possibilita a realização estética das ceramistas e atua como um meio de expressão da sua identidade étnica.

A tecnologia da cestaria, entre os Xikrin, também pode ser entendida como um recurso a partir do qual esta população reforça as suas relações sociais. Neste caso, é entre homens que pertencem a diferentes categorias de idade e que, por esta razão, possuem identidades e papéis sociais distintos. Ao mesmo tempo, porém, ela define uma distinção entre estes indivíduos na medida em que o seu aprendizado e execução não são generalizados, mas restritos àqueles que já alcançaram uma determinada posição social. Em uma outra dimensão, ela, também, consolida as relações entre os sexos, ou seja, entre aqueles que fazem os cestos e aquelas que os recebem. E, finalmente, ela estabelece uma classificação dos recursos naturais e determina normas com relação à sua manipulação e processamento. Estas normas, por sua vez, estão relacionadas com as representações dos Xikrin a respeito dos seres sobrenaturais que habitam os diferentes domínios naturais e que são os "donos" dos recursos neles existentes.

Além de tudo isso não se pode esquecer que, em ambos contextos, estas tecnologias, também estão, diretamente, relacionadas com a produção de itens materiais necessários à satisfação das necessidades básicas do cotidiano destas populações, ou seja, estão ligadas às atividades de obtenção, transporte e processamento de alimentos, bem como, de armazenagem e transporte de materiais diversos.

Assim, ao reconsiderarmos o que foi exposto acima, bem como, nas páginas precedentes deste trabalho pode-se entender a preocupação de Lemonnier (1986 e 1992), em estudar as tecnologias em seus próprios termos. Ambos contextos revelaram que tanto a tecnologia cerâmica dos Asuriní do Xingu, como a cestaria dos Kayapó-Xikrin podem revelar muitas facetas sobre o modo de vida destas populações ou, em outras palavras, que elas possuem muitos significados a serem interpretados.

Do ponto de vista da Arqueologia, porém, esta compreensão dos significados das tecnologias não se constitui em tarefa fácil. Como bem salientou Skibo (1992:182), os arqueólogos, na maioria das vezes, precisam construir suas interpretações sobre o passado a partir de materiais muito fragmentados, ou seja, como se estivessem montando "quebra-cabeças com apenas umas poucas peças". Neste sentido, os estudos etnoarqueológicos sobre sistemas tecnológicos tornam-se fundamentais para a construção de referenciais interpretativos.

No Brasil, poucos arqueólogos têm se dedicado a este tipo de estudo, apesar da riqueza etnográfica existente (vide p.ex. Coirolo, 1991; Miller, 1978; Wüst, 1981/1982 e Mucilo e Wüst, 1981/1982). Sendo assim, meu trabalho vem ao encontro da necessidade de se engendrar com maior ênfase estudos etnoarqueológicos, sobre diferentes conjuntos artefatuais, a fim de construir um referencial etnográfico que possa vir a contribuir em nossas interpretações arqueológi-

cas, sobre os sistemas tecnológicos das sociedades pretéritas. E, ao mesmo tempo, superar as concepções tipológicas e classificatórias dos artefatos realizadas sem a consideração da inserção contextual dos mesmos.

Minha preocupação ao longo do trabalho foi, exatamente, a de procurar evidenciar que os conjuntos artefatuais são resultantes de processos produtivos e que estes, por sua vez, são levados a cabo a partir de escolhas, feitas pelos artesãos e motivadas por diferentes fatores de ordem prática e simbólica, contextualmente definidos.

Esta constatação, portanto, implica que se fique atento para o fato de que as tipologias artefatuais, elaboradas a partir da observação da variabilidade formal dos artefatos, podem tornar-se equivocadas quando não se considera a totalidade dos elementos constitutivos de um artefato, bem como, os processos a partir dos quais estes elementos foram resultantes. Ao mesmo tempo, ela também evidencia que elaborar tipologias e classificações desconsiderando a relação entre forma e função é descontextualizar o artefato na medida em que, como foi possível verificar nos conjuntos de cestaria e cerâmica pesquisados, a performance do mesmo determina as escolhas tecnológicas que, por sua vez, definem a sua forma final.

Na discussão sobre a variabilidade quantitativa dos artefatos, também pode-se verificar que a freqüência de um determinado tipo de artefato no registro material é resultante de muitos aspectos relacionados com a sua performance, ou seja, com o tipo, freqüência, modo e contexto de uso. Isto chama a atenção, por outro lado, para a questão de que a elaboração de seriações de freqüência de tipos artefatuais e as inferências sobre cronologia e longevidade de ocupação dos sítios, também serão inadequadas se não forem levados em consideração os aspectos contextuais em que estão inseridos os artefatos. Além disso, a reconstituição de determinadas categorias de artefatos como, por exemplo, dos vasilhames cerâmicos torna-se condição imprescindível para qualquer proposta de seriação.

E, finalmente, quando analisamos a variabilidade espacial e relacional dos artefatos também fica evidente que a sua localização no registro material está determinada pelas atividades às quais ele foi submetido durante o seu ciclo de vida. Neste caso, a definição das áreas de atividades e o entendimento do uso do espaço pelas sociedades do passado implica que se trabalhe com perspectivas contextuais o mais amplas possíveis. Ou seja, quanto maior forem as superfícies investigadas pelo arqueólogo ao trabalhar o contexto arqueológico, maior será a sua possibilidade de entender o contexto comportamental que definiu uma determinada variabilidade espacial para os artefatos.

Como foi possível constatar a partir da discussão desenvolvida neste trabalho sobre os

sistemas tecnológicos e a sua relação com a variabilidade artefatual, a pesquisa etnoarqueológica constitui-se em um recurso fundamental para o entendimento dos processos de formação do registro arqueológico. Ao mesmo tempo, fica evidenciada a necessidade de se continuar aprofundando os estudos em contextos etnográficos a fim de que se possa ter um entendimento ainda mais apurado sobre a relação do homem com o seu mundo material.

Além disso, como já havia sido salientado na introdução deste trabalho, não se pode pretender explicar o passado, exclusivamente, através de um único referencial interpretativo na
medida em que os fenômenos culturais são extremamente complexos e podem apresentar diferentes níveis de significados. Assim, no que se refere, especificamente, aos sistemas tecnológicos
- objeto principal deste trabalho - procurei demonstrar que estes não devem ser entendidos no
contexto arqueológico, exclusivamente, enquanto índices de adaptabilidade, mas devido à dimensão social e simbólica que possuem, serem investigados, também, como um meio de expressão cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ADOVASIO, J.M. Basketry Technology (A Guide to Identification and Analysis). Chicago, Aldine Publishing Company. 1977.
- AKRICH, M. Comment Deccrire l'Object Tecnique. Technologie et Culture. 1987.
- AKRICH, M. La Construction d'un Système Socio-Technique. Esquisse pour une Anthropologie des Tecniques. Anthropologie et Sociétés, 13(2):31-54. 1989.
- ANDERSON, A.B. & POSEY, D.A. Manejo de Cerrado pelos Índios Kayapó. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, (Botânica), 2(1):77-98. 1985.
- ANDREFSKI Jr. W. Raw-Material and Organization of Technology. American Antiquity, 59(1):21-34. 1994.
- ARNAUD, E. Mudanças entre os Grupos Indígenas Tupi da Região do Tocantins-Xingu (Bacia Amazônica). Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, N.S. Antropologia (84). 1983.
- ARNOLD, D.E. Ethnomineralogy of Ticul, Yucatan Potters: Etics and Emics. American Antiquity, 36(1):20-40. 1971.
- ARNOLD, D. Design Structure and Community Organization in Quinua, Peru. In: D.K. Washburn (Ed.). Structure and Cognition in Art. Cambridge University Press. pp.40-55. 1983.
- ARNOLD, D. Ceramic Theory and Cultural Process. Cambridge, Cambridge University Press. 1985.
- ASCHER, R. Analogy in Archaeological Interpretation. In: J.Deetz. Man's Imprint from the Past. Boston, Little Brown. 1971.
- ASSIS, V.S. Da Espacialidade Tupinambá. Dissertação de Mestrado. IFCH, PUCRS. Porto Alegre. 1996.
- BAILLY, A. Dictionnaire Grec-Français. Paris, Hachette. 1990.
- BALÉE, W. Análise Preliminar de Inventário Florestal e a Etnobotânica Kaápor (Maranhão).

 Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, (Botânica), 2(2):141-162. 1986.
- BALÉE, W. A Etnobotânica Quantitativa dos Índios Tembé (Rio Gurupi, Pará). Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, (Botânica), 3(1):29-50. 1987.

- BALÉE, W. Indigenous Adaptation to Amazonian Palm Forest. Principes, 32(2):47-54.1988.
- BALÉE, W. Nomenclatural Patterns in Ka'apor Ethnobotany. Journal of Ethnobiology, 9(1):1-24. 1989a.
- BALÉE, W. The Culture of Amazonian Forest. Advances in Economic Botany, 7:1-21. 1989b.
- BALÉE, W. Footprints of the Forest (Ka'apor Ethnobotany the Historical Ecology of Plant Utilization by na Amazonian People). New York, Columbia University Press. 1994a.
- BALÉE, W. Language, Culture, and Environment. Tupí-Guaraní Plant Names Over Time. In: Anna Roosevelt (Ed.). Amazonian Indians. From Prehistory to the Present (Antropological Perspectives). Tucson, The University of Arizona Press. 1994b.
 - BALICK, M.J. The Use of Palms by the Apinayé and Guajajara Indians of Northeastern Brazil.

 Advances in Economic Botany, 6:65-90. 1988.
 - BAMBERGER, J. Environment and Cultural Classification: a Study of The Northern Cayapó. PhD. Dissertation. Harvard University, Cambridge. 1967.
 - BAMFORTH, D.B. Technological Efficiency and Tool Curation. American Antiquity, 51 (1):38-51,1986.
 - BINFORD, L.R. Archaeology as Anthropolgy. American Antiquity, 28:217-225. 1962.
 - BINFORD, L.R. Archaeological Systematics and the Study of culture Process. American Antiquity, 31(2):203-210. 1965.
 - BINFORD, L.R. Smudge Pits and Hide Smoking: The Use of Analogy in Archaeological Reasoning. American Antiquity, 32(1):1-12. 1967.
 - BINFORD, L.R. Methodological Considerations of the Archaeological Use of ethnographic Data. In: R.B.Lee & I.Devore (Eds.). Man the Hunter. Nwe York, Aldine. 1968.
 - BINFORD, L.R. Nunamiut Ethnoarchaeology. New York, Academic Press. 1978.
 - BINFORD, L.R. Willow Smoke and Dogs' Tails: Hunter-Gatherer Settlement Systems and Archaeological Site Formation. American Antiquity, 45:4-25. 1980.
 - BINFORD, L.R. Behavioral Archaeology and the Pompeii Premise. Journal of Anthropological Research, 37:195-208. 1981.
 - BINFORD, L.R. Forty-Seven Trips: A Case Study in the Caracter of some Formation Processes. In: L.R. Binford. Working at Archaeology. New York, Academic Press. 1983a. Pp.243-268.
 - BINFORD, L.R Organization and Formation Processes: Looking at Curated Technologies. In: L.R. Binford. Working at Archaeology. New York, Academic Press. 1983b. Pp.269-286.

- BINFORD, L.R. Evidence for Differences Between Residential and Special-Purposes Sites. In: In: L.R. Binford. Working at Archaeology. New York, Academic Press. 1983c. Pp.325-336.
- BINFORD, L.R. Dimensional Analysis of Behavior and site Structure: Learning from na Eskimo Hunting Stand. In: L.R. Binford. Working at Archaeology. New York, Academic Press. 1983d. Pp.287-326.
- BINFORD, L.R. The Archaeology of Place. In: In: L.R. Binford. Working at Archaeology. New York, Academic Press. 1983e. Pp.357-378.
 - BINFORD, L.R. An Alyawara Day: Flour, Spinifex Gum and Shifting Perspectives. In: L.R.Binford. **Debating Archaeology**. New York, Academic Press. 1989.
 - BINFORD, L.R. Styles of Style. Journal of Anthropological Archaeology, 8:51-67. 1989.
 - BINFORD, L.R. Em Busca do Passado. s.l.: Europa-América. 1991.
 - BRAUN, D.P. Pots as Tools. In:James A. Moore & Arthur S. Keene (Ed.). Archaeological Hammers and Theories. New York, Academic Press. 1983. Pp.108-134.
 - BRONITSKY, G. The Use of Matrials Science Techniques in the study of Pottery Construction and Use. Advances in archaeological Method and Theory, vol.9:209-276. 1986.
 - BROOKS, A.S. & YELLEN, J.E. The Preservation of Activity Areas in the Archaeological Record: Ethnoarchaeological and Archaeological Work in Northwest Ngamiland, Botswana. In: In: S. KENT (Ed.) Method and Theory for Activity Area Research (An Ethnoarchaeological Approach). New York: Columbia University Press. 1987. Pp.63-106.
 - BUNZEL, R. The Pueblo Potter. A Study of Creative Imagination in Primitive Art. New York, Columbia University Press. 1972. 130p.
 - CARR, C. A Unified Middle-Range Theory of Artifact Design. In: CARR, C & NEITZEL, J.E. (Eds.). Style, Society and Person.(Archaeological and Ethnological Perspectives). New York/London, Plenum Press. 1995a. pp. 171-258.
 - CARR, C. Building a Unified Middle-Range Theory of Artifact Design: Historical Perspectives and Tactics In: CARR, C & NEITZEL, J.E. (Eds.). Style, Society and Person.(Archaeological and thnological Perspectives). New York/London, Plenum Press. 1995b. pp. 151-170..
 - CASTRO, E. de. O Cesto Kaipó dos Krahó: Uma Abordagem Visual. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade de São Paulo. 1994.
 - CHARLTON, T.H. Archaeology, ethnohistory and ethnology interpretative interfaces. In: M.B. Schiffer (Ed.). Advances in Archaeology Method and Theory. Vol.4. New York: Academic Press. 1981. pp. 129-173.
 - CHIARA, V. Armas: Bases para uma Classificação. In: B.Ribeiro (Coord.). Suma Etnológica Brasileira. Tecnologia Indígena. Vol.2. Petrópolis, Vozes. Pp. 117-137.

- CHILDS, S.T. Style, Technology, and Iron Smelting Furnaces in bantu-Speaking Africa. Journal of Anthropological Archaeology, 10:332-359. 1991.
- CLOTTES, J. & LEWIS-WILLIAMS, D. Les Chamanes de la Préhistoire. Paris, Seuil. 1996.
- COELHO, V.P. Alguns Aspectos da Cerâmica dos Índios Waurá. Contribuições à Antropologia em Homenagem ao Professor Egon Schaden. Col. Museu Paulista. Série Ensaios (4):55-83. 1981.
- COIROLO, A.D. Atividades e Tradições dos Grupos Ceramistas do Maruanum. Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi, Antropologia, 7(1):70-94.
- CONKEY, M.W. Experimenting with Style in Archaeology: Some Historical and Theorical Issues. In: M.W. Conkey & C. Hastorf (Eds.). The Uses of Style in Archaeology. Cambridge, Cambridge University Press. 1993. Pp. 5-17.
- CONKLIN, H. Ethnoarchaeology: an ethnographer's viewpoint. In: H. Conklin (Ed.). Ethnology by Archaeologists. Washington D.C. American Ethnological Society. pp.19-11. 1978
 - COSTA, C.J.C.A.A. Uma Experiência Etnográfica com os Asuriní do Xingu. Boletim do Instituto de Arqueologia Brasileira, 10:99-114. 1997.
 - COSTA, M.H.F. & MALHANO, H.B. Habitação Indígena Brasileira. In: B.Ribeiro (Coord.). Suma Etnológica Brasileira. Tecnologia Indígena. Vol.2. Petrópolis, Vozes. Pp.27-92.
 - COUDREAU, H. Viagem ao Xingu. São Paulo, Ed. Itatiaia/EDUSP. 1977.
 - CRESWELL, R. Prométhée ou Pandore? Propos de Technologie Culturelle. Paris, Éditions Kimé. 1996.
 - DAVID, N. Integrating ethnoarchaeology: a subtle realist perspective. Journal of Anthropological Archaeology, 11: 3330-359. 1992.
- DAVID, N., STERNER, J. & GAVUA, K. Why pots are decorated? Current Anthropology, 29(3):365-389. 1988.
- DeBOER, W. R. The Archaeological Record as Preserved Death Assemblage. In: James A. Moore & Arthur S. Keene (Ed.). Archaeological Hammers and Theories. New York, Academic Press. 1983. Pp.22-37.
- DeBOER, W. R. & LATHRAP, D. The making and breacking of Shipibo-Conibo ceramics. In: C. Kramer (Ed.). Ethnoarchaeology. Implications of Ethnography for Archaeology. New York: Columbia University press. 1979. pp.102-138.
 - DELAROLE, R. A Casa Tupí-Asuriní: Significado e Construção. **Projeto** (57). São Paulo. 1983. Pp.51-56.
 - DESCOLA, P. In the Nature of Society. A Native Ecology in Amazonia. Cambridge, Cambridge University Press. 1996.

- DIAS, A.S. A Questão da Variabilidade na Obra de Lewis R. Binford e sua Contribuição para a Construção de uma Teoria Arqueológica. Revista do CEPA, vol.24 (31). Sta Cruz do Sul, UNISC. 2000, no prelo.
- DIAS, A S. & SILVA, F. A. Sistema Tecnológico e Estilo: As Implicações desta Interrelação no Estudo das Indústrias Líticas no Sul do Brasil. Revista de Arqueologia, vol.11. Sociedade de Arqueologia Brasileira. Porto Alegre, PUCRS. 1998, no prelo.
- DIEGUES, A.C. O Mito Moderno da Natureza Intocada. São Paulo, HUCITEC. 1996.
- DIETLER, M & HERBICH, I. Tich Matek: The Technology of Luo Pottery Production and the Definition of Ceramic Style. Worl Archaeology, 21(1):148-154. 1989.
 - DOBRES, M.A. Gender and Prehistoric Technology: on the Social Agency of Technical Strategies. World Archaeology, 27(1):25-49. 1995.
 - DOBRES, MA. & HOFFMAN, C.R. Social Agency and the Dynamics of Prehistoric Technology.

 Journal of Archaeological Method and Theory, 1(3):211-258. 1994.
 - DONNAN, C.B. & CLEWLOW, C.M. Ethnoarchaeology. Monograph IV, Inst. of Archaeology, Univ. of California. Los Angeles. 1974.
 - DORTA, S.F. Plumária Borôro. In: In: B.Ribeiro (Coord.). Suma Etnológica Brasileira. Arte Indígena. Vol.3. Petrópolis, Vozes. Pp.227-236.
 - DOUGLAS, M. Pureza e Perigo. São Paulo, Editora Perspectiva. 1976.
 - DREYFUS, S. Les Kayapo du Nord, État de Para Brésil (Contribution à l'Étude des Indiens Gé). Paris, Mouton & Co. 1963.
 - DUNELL, R.C. Style and Function: A Fundamental Dichotomy. American Antiquity, 43(2): 192-202. 1978.
 - FISHER, W.H. Dualism and its Discontents: Social Process and Village Fissioning among the Xikrin-Kayapó of Central Brazil. PhD. Tesis, Cornell University. 1991.
 - FISHER, W.H. Kayapo Leaders, Public Associations, and the Ethnophysiology of age Gender. Paper Prepared in Advance for Participants in Symposium n°121 "Amazonia and Melanesia: Gender and Anthropological Comparison". Mijas, Espanha. 7-5 de setembro de 1996.
 - FRICKEL, P. Ometanímpe, os Transformados. Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi, N.S., Antropologia (17). Belém. 1961. 15pp.
 - FRICKEL, P. Tradição Tribal e Arqueologia no Tumucumaque. Revista do Museu Paulista, N.S.: 471-491, XIV, São Paulo. 1964.
 - FRICKEL, P. Os Xikrin (Equipamento e Técnicas de Subsistência). Publicações Avulsas, 7.
 Pará, Museu Paraense Emílio Goeldi. 1968.

- FUERST, R. Une Civilisation du Palmier. Zeithschrift Ethnologie, 95(1):114-22. Braunschweig.
- GIANNINI, I.V. A Ave Resgatada: "A Impossibilidade da Leveza do Ser". Dissertação de Mestrado. Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1991a.
- GIANNINI, I.V. Os Domínios Cósmicos: um dos Aspectos da Construção da Categoria Humana entre os Kayapó-Xikrin. Revista de Antropologia, 34:35-58. 1991b.
- GIANNINI, I.V. Os Índios e suas Relações com a Natureza. In: L.D.B.Grupioni (Org.). Índios no Brasil. Brasília, Ministério da Educação e do Desporto. 1994. Pp.145-152.
- GIBBON, G. Explanation in Archaeology. New York, Basil Blackwell. 1989.
- GODELIER, M. Outils de Pierre, Outils d'Acier Chez les Baruya de Nouvelle-Guinée. L'Homme, 13(3):187:220. 1973.
- GODELIER, M. Moeda de Sal e Circulação das Mercadorias entre os Baruya da Nova Guiné. In: E.A.Carvalho (Org.). Godelier. São Paulo, Editora Ática. 1981. Pp.124-148.
- GOSSELAIN, O. P. Technology and Style: Potters and Pottery among Bafia of Camerron. Man, 27(3):559-585. 1992.
- GOULD, R.A. Living Archaeology: The Ngatatjara of western Australia. Southwestern Journal of Anthropology, 24:101-122. 1968.
- GOULD, R.A. The Archaeologist as Ethnographer: a Case Study from the western Desert of Australia. World Archaeology, 3:143-177. 1971.
- GOULD, R.A. Some current problems in ethnoarchaeology. In: C.B.Donnan & C.M. Clewlow. Ethnoarchaeology. Monograph IV, Inst. of Archaeology, Univ. of California. Los Angeles. 1974.
 - GOULD, R.A. Some current problems in ethnoarchaeology. In: D. Ingersoll, J.E. Yellen e W. MacDonald (Eds.). Experimental Archaeology. New York: Columbia University Press. 1977. pp.358-377.
- GOULD, R.A. The Anthropology of Human Residues. American Anthropologist, 86:815-835. 1978a.
- GOULD, R.A. Beyond analogy in ethnoarchaeology. In: R.E.Gould (Ed.). Explorations in Ethnoarchaeology. Albuquerque: University of New Mexico Press. 1978b. pp. 239-243.
- GOULD, R.A. From Tasmania to Tucson: New Directions in Ethnoarchaeology. In: R.E.Gould (Ed.). Explorations in Ethnoarchaeology. Albuquerque: University of New Mexico Press. 1978c. pp. 1-10.
- GOULD, R.A. Living Archaeology. Cambridge, Cambridge University Press. 1980.
- GOULD, R.A. Recovering the Past. Albuquerque, University of New Mexico Press. 1990.

- GOULD, R.A. & WATSON, P.J. A Dialogue on the Meaning and use of Analogy in Ethnoarchaeological Reasoning. Journal of Anthropological Archaeology, 1:355-381. 1982.
- HARTMANN, T. Cultura Material e Etnohistória. Revista do Museu Paulista. N.S. Vol.XXIII: 175-197. 1976.
- HAYDEN, B. Practical and Prestige Technologies: The Evolution of Material Systems. Journal of Archaeological Method and Theory, 5(1):1-55. 1998.
- HAYDEN, B. & KAMINGA, J. An Introduction to Use-Wear: The Firts CLUW. In: B. Hayden (Ed.). Lithic Use-Wear Analysis. New York. Academic Press. 1979. Pp.1-13.
- HEGMON, M. Archaeological Research on Style. Annual Review Anthropological, 21:517-36, 1992.
- HEIDER, K.G. Archaeological Assumptions and Ethnographical Facts: A Cautionary tale from New Guinea. Southwestern Journal of Anthropology, 23:52-64. 1967.
- HODDER, I. The Present Past, New York: Pica Press. 1982a.
- HODDER, I. Symbolic and Structural Archaeology. Cambridge, Cambridge University Press. 1982b.
- HODDER, I. Post-Processual Archaeology. In: M.B. Schiffer (Ed.). Advances in Archaeological Method and Theory, 8. New York, Academic Press. 1985. Pp.1-25.
- HOLE, F. Rediscovering the Past in the Present: Ethnoarchaeology in Luristan, Iran. In: Carol Kramer (Ed.). Ethnoarchaeology. Implications of ethnography for Archaeology. New York, Columbia. 1979. University Press, New York. pp.192-218..
- INGOLD, T. Tools, Minds and Machines: Na Excursion in the Philosophy of Technology. Techniques et Culture, 12:151-176. 1988.
- JONES, S. The Archaeology of Ethnicity. Constructing Identities in the Past and Present. London, Routledge. 1997.
- KENT, S. Analyzing Activity Areas: Na Ethnoarchaeological Study of the Use of Space. New Mexico, University of New Mexico Press. 1984.
- KENT, S. Understanding the Use of space: An Ethnoarchaeological Approach. In: S. KENT (Ed.) Method and Theory for Activity Area Research (An Ethnoarchaeological Approach). New York: Columbia University Press. 1987. Pp.1-60.
 - KIRCH, P.V. Ethnoarchaeology and the Study of agricultural Adaptation in the Humid Tropics. In: R.E.Gould (Ed.). Explorations in Ethnoarchaeology. Albuquerque: University of New Mexico Press. 1978b. pp. 103-125.
 - KRAMER, C. Introdution. In: Carol Kramer (Ed.). Ethnoarchaeology. Implications of ethnography for Archaeology. New York, Columbia. 1979. University Press, New York. pp.1-20.

- KUS, S. Archaeologist as Anthropologist: Much Ado About Something After All. Journal of Archaeological Method and Theory, 4(3/4):199-213. 1997.
- LAHIRI, N. Indian metal and metal-related artefacts as cultural signifiers: na ethnographic perspective. World Archaeology, 27(1):116-32. 1995.
- LA SALVIA, F. & BROCHADO, J.P. Cerâmica Guarani. Porto Alegre, Posenato Arte e Cultura. 1989.175p.
- LAUGHLIN, C.D. Les Artefcats de la Connaissance. Une perspective biogénétique structurale du symbole et de la Technologie. Anthropologie et Sociétés, 13(2):9-29. 1989.
- LEA, V. Nomes e Nekrets Kayapó. Uma Concepção de Riqueza. Tese de Doutoramento. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1986.
- LEE, R.B. What Hunters do for a Living, or, How to Make Out on Scarce Resources. In: R.B.Lee & I. Devore. Man The Hunter. New York, Aldine. 1968.
- LEMONNIER, P.The Study of Material Culture Today: Toward an Anthropology of Technical Systems. Journal of Anthropological Archaeology, 5:147-186. 1986.
- LEMONNIER, P. Elements for na Anthropology of Technology. Michigan, Museum of Anthropological Research (88), University of Michigan. 1992.
- LEMONNIER, P. Introduction. In: P.Lemonnier (Ed.). Technological Choices. Transformation in Material Cultures since the Neolithic. London, Routledge. 1993. Pp. 1-35.
- LEPAGE, A. Présentation. L'Inscription de la Technique. Anthropologie et Sociétés, 13(2):1-8. 1989.
- LEROI-GOURHAN, A. Evolução e Técnicas (o Homem e a Matéria). Lisboa, Edições 70. [1943]1984a.
- LEROI-GOURHAN, A. Evolução e Técnicas (o Meio e as Técnicas). Lisboa, Edições 70. [1945]1984b.
- LEROI-GOURHAN, A. Os Caçadores da Pré-História. Lisboa, Edições 70. [1983] 1987.
- LÉVI-STRAUSS, C. El Campo de la Antropología. In: Antropología Estrutural. Madrid, Siglo Veintiuno Editores.1991. Pp.9-36.
- LÉVI-STRAUSS, C. La Alfarera Celosa. Barcelona, PAIDOS STUDIO.1986. 213p.
- LÉVI-STRAUSS, C. Olhar, Escutar, Ler. São Paulo, Companhia das Letras. 1997.
- LIMA, T.A. Cerâmica Indígena Brasileira. In: B.Ribeiro (Coord.). Suma Etnológica Brasileira. Tecnologia Indígena, Vol.2. Petrópolis, Vozes. Pp.173-229.

- LONGACRE, W. Ceramic Ethnoarchaeology: An Introduction. In: W.Longacre (Ed.). Ceramic Ethnoarchaeology. Tucson, The University of Arizona Press. 1991. Pp. 1-10.
- LOPES DA SILVA, A. Xavante: Casa Aldeia Chão Terra Vida. In: S.C. Novaes (Org.) Habitações Indígenas. São Paulo, Nobel Editora/EDUSP. Pp. 33-56.
- LYONS, D. Witchcraft, Gender, power and Intimate Relations in mura Compounds in Déla, Northern Camerron. World Archaeology, 29(3):344-362. 1998.
- MAHIAS, M.C. Présentation. Réflexions pour une Ethnologie des techniques en Inde. **Techniques** et Culture, 14:1-21. 1989a.
- MAHIAS, M.C. Les Mots et les Actes. Allumer le Feu, Baratter. Question de Texte et d'Esemble Technique. **Tecniques et Culture**, 14:157-176. 1989b.
- MAHIAS, M.C. Pottery Techniques in India. Technical Variants and Social Choice. In: P.Lemonnier (Ed.). Technological Choices. Transformation in Material Cultures since the Neolithic. London, Routledge. 1993. Pp. 157-180.
- MAUSS, M. Tecnicas y Movimientos Corporales. In: Sociología e Antropología. Madrid, Tecnos. [1935]1991.
- MAY,P.H.; ANTHONY, B.A.; BALICK, M.J. & FRAZÃO, J.M. Subsistence Benefits from Babassu Palm (Orbignya martiana). Economic Botany, 39(2):113-129. 1985.
- MAYOR, A. Durées de vie des Céramiques Africaines: Facteurs Responsables et Implications Archéologiques. XIV Rencontres Internationales d'Arcéologie et d'Histoire d'Antibes. Juan-les-Pins, Éditions APDCA. 1994: 179-198.
- MEILLASSOUX, C. Pesquisa de um Nível de Determinação na Sociedade Cinegética. In: E.A.Carvalho (Org.). Antropologia Econômica. São Paulo, Livr. Ed. Ciências Humanas. Pp. 85-100.
- MILLER Jr, T. Tecnologia Cerâmica dos Kaingang Paulista. Arquivos do Museu Paranaense, N.S. Etnologia 2. Curitiba. 1978.
- MONSERRAT, R. & IRMÃZINHAS DE JESUS. Língua Asuriní do Xingu. CIMI/Prelazia do Xingu. 1998. 41p.
- MORAN, E.F. A Ecologia Humana. Das Populações da Amazônia. Petrópolis, Ed. Vozes. 1990.
- MORAN, E.F. O Estudo da Adaptação Humana em Ecossistemas Amazônicos. In: W.A.Neves (Org.). Origens, Adaptações e Diversidade Biológica do Homem Nativo da Amazônia. Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi. 1991. Pp. 161-178.
- MORAN, E.F. Adaptabilidade Humana. São Paulo, EDUSP. 1994.
- MORPHY, H. Aestehetics Across Time and Place: An Anthropological Perspective. Cambridge Archaeological Journal, 4(2):257-60.

- MUCHNIK, J. Ethnologie des techniques et technologie des ethnies. Analyse d'un cas: la fabrication de sucre de sève de palme en Thailande Techniques et Culture (9):65-85. Paris, Maison des Sciences de L'Homme. 1987.
- MUCCILLO, R. & WÜST, I. Aspectos da tecnologia Cerâmica Bororo. In: Arquivos do Museu de História Natural, vol. VI-VII. Belo Horizonte, Univ. Fed. de Minas Gerais. 1981/1982. Pp.323-328.
- MÜLLER, R. De Como Cincoenta e Duas Pessoas Reproduzem uma Sociedade Indígena. Os Asuriní do Xingu. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Departamento de Antropologia. Universidade de São Paulo. 1987. 385p.
- MÜLLER, R. Asuriní do Xingu. Revista de Antropologia, 27/28:91-114. São Paulo. 1984/85.
- MÜLLER, R. Os Asuriní do Xingu (História e Arte). Campinas: Editora da UNICAMP. 1990.
- MÜLLER, R. *Tayngava*, a noção de representação na arte gráfica. In: Lux B. Vidal (Org.). **Grafismo Indígena**. São Paulo, Studio Nobel/EDUSP/FAPESP. 1992.
- MUNN, N. The Spatiotemporal Transformations of Gawa Canoes. Journal de la Soc. Des Océanistes, 33:40-51.
- NAROLL, R.S. Floor Area and Settlement Population. American Antiquity, 27(4):587-89.
- NELSON, B. A. Ceramic frequency and use-life: a highland mayan case in cross cultural perspective. In: W.A. Longacre. Ceramic Ethnoarchaeology. University of Arizona Press. 1991. pp.162-181.
- NELSON, M.C. The Study of Technological Organization. In: M.B. Schiffer (Ed.). Archaeological Method and Theory. 3:57-100. 1991.
- NETO, A.B. Arte, Estética e Cosmologia entre os Índios Waurá da Amazônia Meridional. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Departamento de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. 1999.
- NEWTON, D. The Timbira Hammock as a Cultural Indicator of Social Boundaries. In: M.Richardson (Ed.).
 - The Human Mirror, Material and Spacial Images of Man. Baton Rouge, Louisiana State University

Press. 1974.

NEWTON, D. Introdução. Cultura Material e História Cultural. In: B.Ribeiro (Coord.). Suma Etnológica Brasileira. (Tecnologia Indígena). Vol.2. Petrópolis, Ed. Vozes. 1987. Pp. 15-25.

- NIMUENDAJU, C. Little-know Tribes of the Lower Tocantins River Region e Tribes of the Lower and Middle Xingu River. In: J. Steward (Ed.). Handbook of Southamerican Indians. Vol.3. Smithsonian Institution/Bureau of American Ethnology, Bulletin 143, Washington D.C. 1948.
- NOVAES, S.C. As Casas na Organização Social do Espaço Bororo. In: S.C. Novaes (Org.) Habitações Indígenas. São Paulo, Nobel Editora/EDUSP. Pp.57-76.
- OSWALT, W.H. Ethnoarchaeology. In: C.B.Donnan & C.M. Clewlow. Ethnoarchaeology. Monograph IV, Inst. of Archaeology, Univ. of California. Los Angeles. 1974.
- O'CONNELL, J.F.; KRISTEN, H. & JONES, N.B. Distribution of Refuse-Producing Activities at Hadza Residential Base Camps. In: E.M. Kroll & T.D.Price. The Interpretation of Archaeological Spatial Patterning. New York, Plenum Press. Pp.61-76.
- O'NEALE, L. Cestaria. In: B.Ribeiro (Coord.). Suma Etnológica Brasileira. (Tecnologia Indigena). Vol. 2. Petrópolis, Ed. Vozes. 1987. Pp. 323-349.
- PAUKETAT, T.R. & EMERSON, T.E. The ideology of authority and the power of the pot. American Anthropologist, 93(4):919-941. 1991.
- PFAFFENBERGER, B. Fetishised objects and humanised nature: towards na anthropology of technology. Man, 23(2): 236-52. 1988.
- PFAFFENBERGER, B. Social Anthopology of technology. Annual Rev. Anthropol. 21: 491-516. 1992.
- PREUCEL, R.W. & HODDER, I. Communicating Present Pasts. In: R.W.Preucel & I.Hodder (Eds.). Contemporary Archaeology in Theory. Cambridge, Blackwell Publ. 1996. Pp.3-20.
- POSEY, D.A. Indigenous Knowledge and Development: an Ideological Bridge to the Future. Ciência e Cultura, 35(7):877-894. 1983.
- POSEY, D.A Manejo da Floresta Secundária, Capoeiras, Campos e Cerrados (Kayapó). In: Darcy Ribeiro (Ed.). Suma Etnológica Brasileira (Etnobiologia). Petrópolis, Ed. Vozes. 1987. Pp. 173-185.
- PRANCE, G.T.; BALÉE, W.; BOOM, B.M. & CARNEIRO, R.L. Quantitative Ethnobotany and the Case for Conservation in Amazonia. Conservation Biology, 1(4):296-309. 1987.
- PRYOR, J. & CARR, C. Basketry of Northern California Indians. In: In: CARR, C & NEITZEL, J.E. (Eds.). Style, Society and Person.(Archaeological and Ethnological Perspectives). New York/London, Plenum Press. 1995b. pp. 259-296.
- REEDY, C.L. & REEDY, T.J. Relating visual and Technological Styles in Tibetan Sculpture Analysis. World Archaeology, 25(3): 304-320. 1994.
- REID, A & MACLEAN, R. Symbolism and the social contexts of iron production in Karagwe. World Archaeology, 27(1):144-61. 1995.

- REICHEL-DOLMATOFF, G. Basketry as Metaphor (Arts and Crafts of the Desana Indians of the Northwest Amazon). Los Angeles, University of California. 1985.
- RIBEIRO, B.G. A Civilização da Palha: A Arte do Trançado dos Índios do Brasil. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade de São Paulo. 1980.
- RIBEIRO, B.G. A Oleira e a Tecelã. Revista de Antropologia, 26:25-61. São Paulo. 1982.
- RIBEIRO, B.G. Os Estudos de Cultura Material: Propósitos e Métodos. Revista do Museu Paulista, N.S. XXX: 13-41. 1985a.
- RIBEIRO, B.G. A Arte do Trançado dos Índios do Brasil (Um Estudo Taxonômico). Belém, Museu Parense Emílio Goeldi/ Rio de Janeiro, Inst. Nac. de Folclore. 1985b.
- RIBEIRO, B.G. A Linguagem Simbólica da Cultura Material. In: B.G.Ribeiro (Coord.). Suma Etnológica Brasileira (Arte Índia). Vol.3:15-27. Petrópolis, Ed. Vozes. 1987a.
- RIBEIRO, B.G. Bases para uma Classificação dos Adornos Plumários dos Índios do Brasil. In: B.G.Ribeiro (Coord.). Suma Etnológica Brasileira (Arte Índia). Vol.3. Petrópolis, Ed. Vozes. 1987b. Pp.189-226.
- RIBEIRO, B.G. Artes Têxteis Indígenas do Brasil. In: B.G.Ribeiro (Coord.). Suma Etnológica Brasileira (Tecnologia Indígena). Vol.2. Petrópolis, Ed. Vozes.1987c. Pp. 351-389.
- RIBEIRO, B.G. a Arte de Trançar: Dois Macroestilos, Dois Modos de Vida. In: B.G.Ribeiro (Coord.). Suma Etnológica Brasileira (Tecnologia Indígena). Vol.2. Petrópolis, Ed. Vozes.1987d. Pp. 283-313.
- RIBEIRO, B.G. Dicionário do Artesanato Indígena. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia/EDUSP. 1988.
- RIBEIRO, B.G. Perspectivas Etnológicas para Arqueólogos: 1957-1988. Bib, 29:17-77. 1990.
- RICE, P. Pottery Analysis. A Sourcebook. Chicago, The University of Chicago Press. 1987. 559p.
- RICKLIS, R.A. & COX, K.A. Examining Lithic Technological Organization as a Dynamic Cultural Subsystema: the Advantages of an Explicitly Spatial Approach. American Antiquity, 58(3):444-61. 1993
- ROE, P.G. Art and Residence Among the Shipibo Indians of Peru: A Study in Microacculturation.

 American Anthropologist, 82:42-71. 1980.
- ROE, P. G. Style, Society, Myth, and Structure. In: C.Carr & J.Neitzel (Ed.). Style, Society and Person. Archaeological and Ethnological Perspectives. New York, Plenum Press. Pp27-76.
- SACKETT, J.R. The Meaning of Style in Archaeology: A General Model. American Antiquity, 42(3):369-380. 1977.

- SACKETT, J.R. Approaches to Style in Lithic Archaeology. Journal of Anthropological Archaeology, 1:59-112. 1982.
- SACKETT, J.R. Style and Ethnicity in the Kalahari: A Reply to Wiessner. American Antiquity, 50 (1):154-166. 1985.
- SACKETT, J.R. Style and Ethnicity in Archaeology: the case for Isochrestism. In: M.W. Conkey & C. Hastorf (Eds.). TheUses of Style in Archaeology. Cambridge, Cambridge University Press. 1993. Pp. 5-17.
- SARASWATI, B. The Indian Vision of Technology (an Interpretation of Myths and Traditions in Pottery-Making. **Techniques et Culture**, 14:133-43. 1989.
- SEEGER, A. O Significado dos Ornamentos Corporais. In: A.Seeger. Os Índios e Nós. Rio de Janeiro, Editora Campus. 1980. Pp.43-57.
- SEEGER, A. Nature and Society in Central Brazil (The Suya Indians of Mato Grosso). Cambridge, Harvard University Press. 1981.
- SEEGER, A. Novos Horizontes na Classificação dos Instrumentos Musicais. In: B.G.Ribeiro (Coord.). Suma Etnológica Brasileira (Arte Indígena). Vol.3. Petrópolis, Ed. Vozes. 1987. Pp. 173-179.
- SCHIFFER, M.B. Archaeology as Behavioral Science. American Anthropologist, 77:836-48. 1975.
- SCHIFFER, M.B. Behavioral Archaeology. New York, Academic Press. 1976.
- SCHIFFER, M.B. Methodological issues in ethnoarchaeology. In: Exploration in Ethnoarchaeology. Albuquerque: University of New Mexico Press. 1978. pp. 229-247.
- SCHIFFER, M.B. Toward the Identification of Formation Processes. American Antiquity, 48:675-706. 1983.
- SCHIFFER, M.B. Formation Processes of the Archaeological Record. Albuquerque, University of New Mexico Press. 1987.
- SCHIFFER, M. B.(Ed). Technology and Society. In: M.B. Schiffer. Technological Perspectives on Behavioral Change. Tucson, University of Arizona Press. 1992. Pp. 130-141.
- SCHIFFER, M.B. A Synthetic Model of Archaeological Inference. In: M.B. Schiffer. Behavioral Archaeology. First Principles. [1976]1995a. pp. 35-45.
- SCHIFFER, M.B. Archaeological Context and Systemic Context. In: M.B. Schiffer. Behavioral Archaeology. First Principles. [1972]1995b. pp.25-34.
- SCHIFFER, M.B.; DOWNING, T.E. & McCARTHY, M. Waste Not, Want Not: An Ethnoarchaeological Study of Reuse Processes in Tcson, Arizona. In: M.B. Schiffer. Behavioral Archaeology. First Principles 1995. pp.107-120.

- SCHIFFER, M. B & SKIBO, J. Theory and Experiment in the Study of Technological Change. Current Anthropology, 28(5):595-622. 1987.
- SCHIFFER, M. B. & SKIBO, J. The Explanation of Artifact Variability. A,erican Antiquity, 62(1):27-50. 1997.
- SHANKS, M. & TILLEY, C. Social Theory and Archaeology. Albuquerque, University of New Mexico Press. 1987.
- SHENNAN, S. Arqueología Cuantitativa. Barcelona, Editorial Crítica. 1992. 359p.
- SHOTT, M.J. Mortal Pots: On Use Life and Vessel Size in the Formation of Ceramic Assembalges. American Antiquity, 61(3):463-482. 1996.
- SINCLAIR, A. The Tecnique as a Symbol in Late Glacial Europe. World Archaeology, 27(1):50-62. 1995.
- SINOPOLI, C.M. Approaches to Archaeological Ceramics. New York, Plenum Press. 1991.
- SKIBO, J. Pottery Function: A Use-Alteration Perspective. New York, Plenum Publ.Co. 1992.
- STANISLAWSKI, M.B. The Relations of Ethnoarchaeology, Traditional, and Systems Archaeology. In: C.B.Donnan & C.M. Clewlow. **Ethnoarchaeology**. Monograph IV, Inst. of Archaeology, Univ. of California. Los Angeles. 1974.
- STARK, M. Re-fitting the "cracked and broked façade": the case for empiricism in post-processual ethnoarchaeology. In: N. Yofee & A. Sherrat (Eds.). Archaeological theory: who sets the agenda? Cambridge: Cambridge University Press. 1993. Pp.93-100.
- STILES, D. Ethnoarchaeology: a Discussion of Methods and Applications. Man, N.S. 12:87-103. 1977.
- SULLIVAN III, A.P. The Technology of Ceramic Reuse: Formation Processes and Archaeological Evidence World Archaeology, 21(1): 101-114. 1989.
- SULLIVAN III, A.P. Adaptative diversity and limited-activity sites versus logistical mobility and expedient technology: adrift in normative thought. **Journal of Anthropological Research**, 50:159-163. 1994.
- TAVEIRA, E.L.de M. Etnografia da Cesta Karajá. Revista do Museu Paulista, N.S. 27: 227-258, 1980.
- TEIXEIRA-PINTO, M. Ieipari. Sacrifício e Vida Social entre os Índios Arara. São Paulo, Editora HUCITEC/ANPOCS/Editora UFPR.1997. 413p.
- THOMPSON, R.H. The archaeological purpose of ethnoarchaeology. In: W.A. Longacre. Ceramic Ethnoarchaeology. University of Arizona Press. 1991. pp. 231-246.
- TRAVASSOS, E. Glossário dos Instrumentos Musicais. In: B.G.Ribeiro (Coord.). Suma Etnológica Brasileira (Arte Indígena). Vol.2. Petrópolis, Ed. Vozes.1987. Pp. 180-187.

- TRIGGER, B. Ethnoarchaeology: some cautionary considerations. In: H.Conklin (Ed.). Ethnology by archaeologist. Washington D.C.: American Ethnological Society. 1978. pp.19-41.
- TRIGGER, B. Historia del pensamiento arqueológico. Barcelona: Editorial Crítica. 1992.
- TURNER, T. Social Structure and Political Organization among the Northern Cayapo. PhD. Dissertation, Department of Social Relations, Harvard University. 1965.
- TURNER, T. Social Skin. In: J.Chefas & R. Lewim (Eds.). Not Work Alone. Londres, Temple Smith. 1980. Pp. 113-140.
- TURNER, T. Le dénicheur d'oiseaux en contexte. Anthopologie et Société, 4(3):85-115. 1980b.
- TURNER, T. Social Body na Embodied Subject: Bodiliness, Subjectivity and Sociality among the Kayapo. Cultural Anthropoloy, 10(2): 143-170. 1995
- van der LEEUW, S. Giving the Potter a Choice. In: P.Lemonnier (Ed.). Technological Choices. Transformation in Material Cultures since the Neolithic. London, Routledge. 1993. Pp. 238-288.
- van VELTHEM, L.H. Arte Indígena: Referentes Sociais e Cosmológicos. In: L.D.B. Grupioni (Org.). Índios no Brasil. Brasília, Min. da Educação e do Desporto. 1994. Pp. 83-92.
- van VELTHEM, L.H. O Belo é a Fera. A Estética da Produção e da Reprodução entre os Wayana. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo. 1995. 338p.
- van VELTHEM, L.H. A Pele do Tuluperê. Coleção Eduardo Galvão. Belém, Museu Paraense Emilio Goeldi. 1998.
- VERSWIJVER, G. The Club-Fighters of the Amazon. Warfare aong the Kayapo Indians of Central Brazil. Gent. 1992a.
- VERSWIJVER, G. Entre Village et Forêt. In: G. Verswijver (Org.). Kaiapó, Amazonie (Plumes et Peintures Corporelles). Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale. 1992b.
- VIDAL, L.B. Morte e Vida de uma Sociedade Indígena Brasileira. São Paulo, HUCITEC/ EDUSP. 1977.
- VIDAL, L.B. Contribution to the Concept of Person and Self in Lowland South American Societies: Body Painting among the Kayapó-Xikrin. Contribuições à Antropologia em Homenagem ao Professor Egon Schaden, Coleção Museu Paulista, Série Ensaios, 4:291-303.
- VIDAL, L.B. O Espaço Habitado entre os Kaiapó-Xikrin (Jê) e os Parakanã (Tupi), do Médio Tocantins, Pará. In: S.C. Novaes (Org.). Habitações Indígenas. São Paulo, Nobel/EDUSP. 1983. Pp.77-102.
- VIDAL, L.B. A pintura Corporal e a Arte Gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Cateté. In: L.B. Vidal (Org.) Grafismo Indígena. Studio Nobel/FAPESP/EDUSP. 1992. Pp.143-189.

- VIDAL, L.B. & MÜLLER, R.P. Pintura e Adornos Corporais. In: B. Ribeiro (Coord.). Suma Etnológica Brasileira (Arte Indígena), Vol. 3. Petrópolis, Vozes/FINEP. 1986. Pp.119-148.
- VIVEIROS DE CASTRO, E.B. Araweté: Os Deuses Canibais. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores/ANPOCS. 1986. 744p.
- WAGLEY, C. & GALVÃO, E. Os Índios Tenetehara (Uma Cultura em Transição). Ministério da Eduçação e Cultura. 1961.
- WASHBURN, D.K. & PETITTO, A. An Ethnoarchaeological Perspective on Textile Categories of Identification and Function. Journal of Anthropological Archaeology, 12:150-172. 1993.
 - WATSON, P.J. The Idea of Ethnoarchaeology: Notes and Comments. In: Carol Kramer (Ed.). Ethnoarchaeology. Implications of ethnography for Archaeology. New York, Columbia. 1979. University Press, New York. pp.277-287.
 - WATSON, P.J. Reviews. American Antiquity, 47(2):445-448.1982.
 - WHITE, J.P. Ethno-archaeology in New Guinea: Two Examples. Mankind, 6:409-14. 1967.
 - WIESSNER, P. Beyond Willow Smoke and Dog's Tails: A Comment on Binford's Analysis of Hunter-Gatherer Settlement Systems. American Antiquity, 47(1):171-179. 1982.
 - WIESSNER, P. Style and Social Information in Kalahari San Projectile Points. American Antiquity, 48(2): 253-276. 1983.
 - WOBST, H.M. The Archaeo-Ethnology of Hunter-Gatherers or the Tyranny of the Ethnographic Record in Archaeology. American Antiquity, 43(2):303-309. 1978.
 - WÜST, I. Observações sobre a tecnologia Cerâmica Karajá de Aruanã. In: Arquivos do Museu de História Natural, vol. VI-VII. Belo Horizonte, Univ. Fed. de Minas Gerais. 1981/1982. Pp.311-322.
 - WYLIE, A. Na Analogy by any Other Name is Just as Analogical: A Commentary on the Gould-Watson Dialogue. Journal of Anthropological Archaeology, 1:382-401.
 - WYLIE, A. The reaction against analogy. In: M.B. Schiffer (Ed.). Advances in Method and Theory. New York: Academic Press. 1985. pp.63-111.
 - YELLEN, J. Archaeological Approaches to the Present. Models for Reconstructing the Past. New York, Academic Press. 1977.
 - YOFFE, N. & SHERRAT, A. Introduction: The Sources of Archaeological Theory. In: N. Yofee & A. Sherrat (Eds.). Archaeological Theory: Who Sets the Agenda? New York, Cambridge University Press. Pp.1-9. 1993.
 - YOUNG, L.C. Logistical mobility and expedient technology: a response to Sullivan. Journal of Anthropological Research, 50:165-167. 1994.



ANEXOS

ANEXO 1

MITO Nº1

Anhyngavui foi caçar, ficou na espera, de manhãzinha. Quando voltou, viu Anhyngakwasiat. Quando chegou em casa, perguntou a sua mãe: - "O que eu vi? É bonito". A mãe respondeu: - "É seu tio".

Anhyngavui foi caçar veado, está procurando. Matou e chamou Anhyngakwasiat. Perguntou à mãe como devia fazer para chamar o tio. Ele disse que deveria falar do desenho que possui na nádega. Imitando o veado, Anhyngavui fala do desenho, chamando- Anhyngakwasiat é bravo, quer brigar. Anhyngavui pôs o veado morto no caminho. Anhyngakwasiat chegou e enquanto brigava com o veado morto, ficou parado (assim Anhyngavui teve tempo para observar os desenhos de seu corpo). Anhyngakwasiat bateu no veado morto, ficou parado (assim Anhyngavui teve tempo para observar os desenhos de seu corpo). Anhyngakwasiat bateu no veado morto com um grande pau. Anhyngavui ficou atrás de uma árvore olhando os desenhos distribuidos pelas diferentes partes do corpo de Anhyngakwasiat: kwasiapara, tayngajovaava, ypiasinga, tembekwareropitá, uikwasiaroho, gapusiare, já 'eakynga, jaetitarendi, tayngaveté, tayngavapyka, ajavuiaky, kaisingirakwara, akaravokirerajoaava, ipiaondi, ipiaonô.

A mãe de Anhyngavuí lhe disse para preparar as flechas para fazer o trançado com amambai e akaravô. Anhyngavuí mata um veado, põe no caminho, leva a flecha. Anhyngakwasiat vem novamente, bate com um pau no veado morto. Enquanto isso, Anhyngavuí faz o trançado na flecha olhando os desenhos no corpo de Anhyngakwasiat. Este foi embora e Anhyngavuí voltou para casa e disse que já havia aprendido ikwasiat (desenho). Fez um desenho de cada nas flechas que levara. Fez tayngava também.

Depois, foi novamente matar um veado e chamou Anhyngakwasiat. Fez então o trançado no arco.

Anhyngavuí ensinou o trançado com desenho aos que já morreram (bava) e estes ensinaram de pai para filho. Até hoje, um homem faz filho e quando está maior ensina também. Anhynga é dono do desenho. Ensinou também fazer biakwasiat.

Agora sabemos fazer tayngava na biaava, no jandirú, sabemos fazer desenho com tinta de jenipapo. Bava faziam antigamente e ensinaram, por isso até hoje não perdeu.

(Extraído de Müller, 1990:252-253)

MITO N°2

Tauwyma estava limpando a roça. Enquanto ele limpava chegou Arapu'a (veado), bem devagarinho quebrando os paus.

Eu estou trabalhando, disse ela.

Ele a convidou para dançar. Os dois dançaram e quando a dança acabou *Tauwyma* perguntou para ele:

Você pode trazer alguma coisa para mim? Pode ser mandioca, cará, batata, feijão bravo... O

veado trouxe as coisas para ela.

 Vamos dançar de novo, disse ele. Eles dançaram e ele continuou trazendo coisas para Tauvyma.

No outro dia ela falou para o irmão:

- Tem veado que dança comigo e não deixa eu limpar a roça; você poderia matar ele.

O irmão foi junto com outros homens esperar o veado, se esconderam. Enquanto ela limpava a roça o veado chegou e começou a dançar e cantar. Os homens flecharam o veado e ele gritou e morreu.

No outro dia, depois que o veado havia morrido, a anta chegou perguntando por ele.

A anta chamou Tauwyma para manter relações sexuais.

Mais tarde quando você vier, traz mingau, disse a anta.

Tauwyma fez mingau e foi para a roça. Ela gritou chamando a anta.

A anta veio correndo e manteve relações sexuais com *Tauvyma* e depois bebeu o mingau. A anta quebrou a panela de *Tauwyma*. A anta pediu que *Tauwyma* fosse buscar mingau novamente. Ela voltou para a aldeia e encontrou o irmão.

- Eu escorreguei, derrubei o mingau e quebrei a panela, disse ela.
- Vou fazer mingau de novo.

Levou o mingau para a roça e chamou a anta. A anta chegou, bebeu o mingau e quebrou a panela novamente.

- Você pensa que vai quebrar todas as minhas panelas, disse ela.

Pois eu tenho muitas panelas na minha casa.

Tauwyma voltou para a aldeia e novamente encontrou o irmão.

- Eu escorreguei, derrubei o mingau e quebrei a panela, disse ela.

O irmão ficou desconfiado.

Mais uma vez *Tauwyma* fez mingau, levou para a anta comer e esta novamente quebrou a panela.

O irmão desconfiado resolveu ir atrás dela para ver o que estava ocorrendo.

Mais uma vez Tauwyma fez mingau, a anta comeu e quebrou a panela.

Agora minhas panelas estão acabando, disse ela.

O irmão de Tauwyma viu a anta.

Quando Tauwyma buscar barro, nós vamos matar a anta, disse ele.

Tauwyma avisou o irmão que iria buscar barro.

No outro dia, ela chamou as abelhas para irem buscar o barro.

Enquanto Tauwyma foi buscar barro o irmão chamou outros homens para matar a anta. Chegaram à roça e chamaram a anta do jeito que Tauwyma fazia.

A anta veio e ficou procurando por ela. O irmão de *Tauwyma* aproveitou e flechou a anta. Ela morreu.

Tauvyma fez panela lá no lugar do barro, no mato mesmo. Mais tarde foi para a roça. Quando chegou ela chamou pela anta.

O espírito da anta gritou e parou, depois gritou de novo e parou.

Tauwyma viu as fezes dela e descobriu que haviam matado a anta. Ela começou a chorar e disse que iria embora da aldeia.

No outro dia começou a dançar. Disse para os matadores da anta que eles precisavam tirar sangue.

Chamou eles para fora de casa mas eles não queriam sair.

Ela continuou cantando e os chamou novamente para irem à beira do rio.

Só as mulheres foram para a beira do rio. Tauwyma dançava e rodava.

- Agora vamos embora, disse ela

O irmão disse para ela não ir e disse que estava indo buscá-la.

Tauvyma virou capivara e caiu na água. Agora ela é Tauva.

Foi assim que começou a festa de Tauva.

MITO N°3

Apikwara, Tiva, Karuara, Arapu'a estavam fazendo festa, estavam cantando.

Uyratimbe está fazendo mingau, aí homem matador (muakara) chegou e disse:

- Nós matamos inimigos (marimbondos) e trouxemos este braço para mostrar.

Uyratimbe foi buscar o braço do morto e trouxe para casa. Bateu com ele na parede da casa e o braço agarrou a parede.

Por causa disso todos pajés morreram. Até hoje eles morrem na festa.

Apikwara ficou bravo e disse: Nós vamos embora lá pro céu.

Eles tiraram a casa para levar. Tapijawara que mora embaixo da terra ficou bravo.

Ele ficou sem casa. Até hoje ele não tem casa.

Tapijawara bateu com a cabeça na panela e quebrou.

Anumai ficou com medo e com raiva de Tapijawara. Ela então começou a quebrar as panelas na cabeça de Tapijawara para ele entrar embaixo da terra. Ele então entrou no buraco.

Tiva e Arapu'a foram a pé para o mato. Apikwara e Karuara foram para o céu.

Por isso festa de Apikwara e Karuara é virada para cima e festa de Tiva e Arapu'a é para baixo.

MITO Nº4

Maira fez armadilha para peixe (jekiá). Maira fez a primeira roça. O tio de Maira se chama Irindika e a avó, Avirô. Tupy ficou bravo porque Maira cortou a cabeça de Avirô e a jogou ao chão, rolando como uma bola. O irmão de Maira viu e lhe perguntou onde estava a avó. Maira respondeu que tinha ido buscar mandioca, cará.

 Você matou minha avó, agora você vai morrer porque não tem mais ninguém para lhe fazer comida, disse o irmão de Maira.

Maira colocou novamente a cabeça da avó no corpo e ela ficou boa. Pediu-lhe, então, para ir à casa do irmão, mas não lhe contar nada senão *Tupy* ficaria bravo.

O irmão lhe perguntou: - Aonde você foi que eu não lhe vi? Ela não disse nada. Ele insistiu

e ela contou. Então, Tupy ficou bravo (fazendo o ruido do trovão, opirik)

Maira não põe machado perto da árvore, fuma charuto de tabaco (petym) e dá baforadas no machado. Este trabalha sozinho. Maira só olha. Em um dia de trabalho está tudo pronto. Maira põe fogo e quando termina de queimar, já cresceu milho.

O irmão pede para ele trabalhar em sua roça. Maira faz o mesmo que fez em sua roça. O charuto apagou. Maira perguntou: - Quem vai buscar fogo? Diz ao irmão que quer queimar, mas este responde que é melhor esperar para deixar o mato ficar mais seco. Então, Maira fuma o charuto e o mato cresce novamente. Fica zangado com o irmão.

Maira vai banhar e fazer armadilha para peixe. Maira pesca e traz muito peixe. O irmão vai pescar e não consegue nada, só caramujo. Maira vai novamente e pesca mais peixe ainda. Fuma charuto e os peixes surgem. No lugar onde colocou a armadilha, só tem peixe pequeno, ureatakavi, caramujo, camarão. Maira fuma e eles se transformam em peixes grandes: pacu, matrixã, mandi, turoropi.

Só existia *Maira* e seu irmão. Não tinham outros parentes, não havia mulher para lhes fazer nada. *Maira* fez, então, uma mulher de madeira. Fez linha de algodão para fazer enfeites, fez patuá (pequeno cesto), fez mutum, jacamim, nambu, tudo de madeira. Fez também homem e mulher. Não fez criança. O homem e a mulher não têm relações sexuais, as crianças não crescem, não existem para crescer e se tornar adultos.

Maira fez Bauré, feio, cheio de pelotes, com a pele grossa como o jacaré. Maira foi embora, Bauré cresceu e passou a Ter outro nome, Kyty. Kyty ficou aqui muito tempo. Outro Asuriní foi caçar, buscar dente de porco-do-mato para fazer brinco. Kyty ficou com a mulher dele enquanto todos foram trabalhar. O marido dela ficou muitos dias no mato. Quando ele voltou, a mulher não quis mais Kyty. O marido dela era bonito, não tinha pelote. Kyty ficou em outra casa, fazendo brinco.

Mas o marido da mulher, irmão de Kyty, oferece a esposa. Kyty fica esperando-a em sua casa, mas ela não vem, não o quer mais. Ela lhe diz que era tudo falsidade quando se interessava por ele na ausência do marido. Agora não o quer mais.

Kyty fica bravo e triste. Fala para o irmão: - Ela não quer mais. À noite vai à casa do irmão que o convida para comer. Ele recusa a comida. Volta para sua casa, pega farinha, põe no patuá, pega rede, o paratí (instrumento de fazer arco e tatuagem). Antes de partir, para disfarçar sua intenção de ir embora, pergunta: - Quem vai comigo? Vou buscar dente de porcão. Enquanto todos dormem, parte. Perguntou à mãe: - Para onde foram meus irmãos? A mãe lhe responde: - Vai pelo rio. Estão trazendo muita caça.

Kyty vai sozinho. Caça porcão, faz bastante moqueado. Não fica poucos dias como dissera na aldeia. Vai acompanhando o rio. O mato fechou, acabou a terra. Kyty sobe nas árvores. Os animais e os cipós lhe falam que Maíra está próximo. Kyty vê akaraí, mas percebe que não é Maíra. Ouviu akaraí falar, viu várias de suas casas.

Kyty faz uma canoa com casca de árvore, põe arco, rede e vai pelo rio, à noite (assim akarai não o vê). A água acaba. Vai andando, entra na terra e encontra Maira.

Maira sonha com seu filho e de manhã fala para a filha.

Eu sonhei com Kyty. Vai banhar e olha naquela direção para ver Kyty.

Ela vai. A moça fala para o pai que viu *Kyty. Maíra* então, vai buscá-lo. Pega seu banco e o charuto. Com a fumaça do charuto traz *Kyty* para perto dele. *Maíra* diz: - Ah, você veio? E *Kyty* responde: - Eu vim, faz muito tempo, eu estava com saudade de você.

Os dois se sentam no banco que os transporta como carro. O banco se movimenta com a fumaça do charuto de *Maira*. Chegam na casa de *Maira*. A mulher amarra a rede para *Kyty* deitar. Ele deita e come amendoim. Ele come, come, mas o amendoim não acaba. Então, *Maira* lhe diz: - Para de comer, esse amendoim não acaba.

- Porque você veio?, pergunta Maira.
- Mulher não me quer. Ela fala: você é feio, não presta, responde Kyty.

Então Maira lhe disse: - Amanhã faço você bonito.

Maira sonha de noite. Kyty, cedo, vai banhar. Maira lhe pergunta como quer ser: como o mutum kairavô, sipemoo ou como o nambu.

Kyty quer ser como o nambu. Maíra tira a pele grossa, feia de Kyty. Tira a pele, começando a descolar pela unha do pé. Enquanto isso, fuma o charuto. Maíra fala para ele não ficar com medo que ele não vai morrer. Molda seu corpo. Enquanto está mole, não se mexe, não está pronto. Experimenta batendo os dedos no corpo dele. Quando fica duro está pronto.

Amarrou o pênis (como usam os Asuriní). Então, passou a andar, a comer. Maira falou para ele levar a pele retirada para água. Kyty jogou no rio: é o jacaré.

A filha de *Maira* pinta a boca de *Kyty*, pinta sua perna, penteia seu cabelo, passa resina cheirosa, coloca-lhe enfeites, miçanga. Ele fica bonito. Vai dormir com duas mulheres. Vai caçar, mata porcão, pega jabuti, mata catitu, mutum.

Kyty quer pegar a vagina da mulher, de noite. Maíra fez a vagina de casca de árvore. Ele quer pegar a vagina com uma mão, mas a vagina é grande e ele tem que pegar com as duas mãos. A mão dele fica grudada na vagina. Maíra fuma para tirar a mãe dele. Kyty quer Ter relações sexuais com a mulher. Está apertado, o pênis dele ficou preso, ele puxa, puxa puxa e não sai. Puxam-no, mas mesmo assim, não sai. Dói. Maíra fuma novamente.

Kyty fica com saudade da mãe dele. Deita na rede, Maira pergunta o que ele tem. Ele diz que está pensando na mãe. Kyty escuta o choro da mãe (é o canto do pássaro urú).

Maira diz: - Você vai por um dia e volta.

Então ele se vai, usando um apito para chamar.

Chega na casa da mãe. Ela está fazendo mingau. Fica olhando surpresa e muda de estupefação.

Fiquei com saudade de você, mãe. Vim lhe buscar, diz Kyty.

Kyty fuma para a mãe voltar ao estado normal.

Todas as mulheres em volta dele lhe dão comida.

Kyty guarda seus pertences.

Arimajá agora o quer. Kyty não a quer mais. Ela o convida para banhar, para defecar; quer Ter relações sexuais com ele.

Arimajá fala para ele sentar no chão. Ele não quer. Fala para ela deitar no chão e abrir as pernas. Nesta posição, fica imobilizada por Kyty. Kyty a engana. Não quer Ter relações com ela. Deixou-a neste estado, deitada ao chão com as pernas abertas, estática. Ela grita, grita.

Kyty fuma charuto e dá baforadas por cima dela e ela, então, se levanta.

Kyty volta para Maira. Arimajá diz que vai no dia seguinte atrás dele. Kyty lhe diz que colocará folha de palmeira no caminho para marcar. Mas mente. O caminho fecha e Arimaja não o alcança.

MITO Nº5

000000000

Um dia a água cobriu tudo e matou o povo de Uajare.

Uajare subiu num pau de bacabeira e junto com ele subiu um calango. Depois de um tempo ele falou para o calango:

 Vai experimentar prá ver se já está seco. Vai ver se já tem terra ou se a água ainda está funda.

O calango mergulhou e não encontrou terra. Subiu de novo na bacabeira. Passaram alguns dias e *Uajare* mando o calango mergulhar novamente. O calango mergulhou e disse para *Uajare*:

Está secando.

Passaram mais alguns dias e novamente o calango mergulhou. Bateu com a cabeça dele no chão. A água tinha secado.

Os peixes comeram todos os meus parentes, disse Uajare.

Ele começou a gritar chamando seus parentes. Foi andando e encontrou um pássaro grande (uvra) que ele guardou.

Se você fosse gente faria mingau, disse Uajare para o pássaro.

Ele largou o pássaro e saiu gritando chamando os seus parentes.

Quando ele voltou para onde estava o pássaro ele viu mingau.

- Quem fez o mingau? Perguntou Uajare.

O pássaro tinha virado mulher na sua ausência e fez o mingau.

Quando o mingau ficou pronto ela apagou o fogo.

Novamente Uajare saiu correndo e gritando pelos seus parentes.

Quando ele estava voltando para o lugar onde estava o pássaro ele ouviu alguém fazendo mingau e começou a andar devagar.

- É você que está fazendo o mingau, disse ele para o pássaro.

Vai buscar o fogo, disse o pássaro mulher.

Ele então passou cupim nas costas e na cabeça e foi até o ninho do urubu que era o dono do fogo.

Tomou o fogo do urubu e correu.

O urubu começou a xingar Uajare:

- Por que você tem que roubar o meu fogo se tem tanto fogo nos paus?

Você não é sabido não! Gritou o urubu.

O urubu fazia fogo esfregando pau de urucum um no outro.

Ensinou Uajare.

O pássaro virou mulher de Uajare e eles tiveram muitos filhos.

MITO Nº6:

As cobras estavam tocando flauta. Elas viraram gente.

Elas fizeram mingau e o tomaram.

Antes do final da festa as mulheres vieram dançar com as cobras. Ficaram dançando.

No momento final da festa elas voltaram a tomar mingau e a dançar.

Quando estava quase amanhecendo, a mulher pediu para cobra ter relações sexuais com ela. O nome da cobra era *Ukira*.

- Vamos para a privada transar, disse a mulher.

Mas se a cobra levasse a mulher para transar ela não a traria de volta. Os outros que estavam na festa disseram para a cobra transar com a mulher e levá-la para a sua casa.

Enquanto a cobra transava com a mulher ela ia descendo para debaixo da terra.

Os parentes da mulher começaram a chorar porque ela sumiu. Todos pensaram que ela havia morrido.

As cobras que estavam na festa disseram para que eles não se preocupassem, pois ela não havia morrido. Tinha sido levada para a casa da cobra. Ela tinha casado com a cobra.

Quando acabou a festa as cobras foram dormir juntas na rede. Elas estavam roncando, babando e sujando a rede.

Uma mulher que estava varrendo a casa olhou para a rede e se perguntou:

- Por que minha rede está suja? Quem está sujando a minha rede?

Ela levantou um pouco a rede e olhou e viu as cobras. Quando elas tocam viram gente, mas quando dormem viram cobra de novo.

- A rede está cheia de cobras, disse ela.

Quando as cobras acordaram, viraram gente novamente. Botaram seus enfeites.

- A mulher nos viu dormindo, disse uma das cobras.
- Vamos embora.

Quando elas estavam indo embora duas mulheres as seguiram. As cobras entraram no rio e quando estavam no meio do rio disseram para as mulheres que as seguiam:

Vocês não devem ficar nos olhando, senão nós vamos levá-las.

Assim mesmo elas ficaram olhando para as cobras. As cobras então levaram as mulheres para casar com elas.

MITO Nº7

Estavam fazendo festa na tavyva.

O sapo chegou durante a festa. Ele não tinha ânus.

Na minha roça tem muitas coisas: mandioca, maniacava, feijão, cará, disse ele.

As mulheres então foram até lá para buscar estes produtos. Elas acharam o sapo muito bonito, mas ele não tinha ânus.

As mulheres foram buscar as batatas que estavam na beira da roça. Muitos bichos iam até a roça do sapo para namorar com ele.

As mulheres estavam na roça e o sapo foi atrás para transar com elas.

As mulheres levavam presentes para ele. Trocavam pela comida. Fizeram comida para ele. Levavam enfeites de algodão e ele lhes dava mumbaka.

O sapo só ia até a tavyva de noite porque ele tinha vergonha, pois não tinha ânus.

Novamente ele convidou as mulheres para irem buscar comida na roça. Elas ofereceram mingau para ele.

Quase no final da festa ele foi até a tavyva para fazer kauara.

Ele começou a cantar o seu canto. Todos queriam dançar com ele. Ele então levantou e começou a cantar.

Então meteram o dedo no ânus dele, mas ele não tinha ânus. Todos começaram a gritar. Aquele que enfiou o dedo no seu ânus ficou sujo com as fezes.

Todos gritaram e correram de medo.

Só a filha do sapo dançou com ele e quando amanheceu ele foi embora.

MITO Nº8

Dizem que quando Asuriní bate o timbó, o jacaré aproveita para fazer *kauara*. Os peixes que pulam para fora da armadilha de palha são os *kauirau*. A armadilha é a panela grande. O jacaré é o *kauariva*.

MITO N°9

Canto Aty (forte)

pyamu uararamu amyna awe amyna awe je ragii Je ragii é igual ao barulho da chuva meu guerreiro pés dele meu guerreiro erewija wija wija muakari purujuka erewija wija wija sabiá sabiá guerreiro matador de gente nyikatu muakari uemijaramu reruta assim guerreiro vai trazer sua caça jy a'yja e'u eraau na'uei castanha come não quer comer kakau nyikatu muakari upuna'ywa assim guerreiro árvore da taboca quebrou purujuka ukutykutywe muakari fica na espera guerreiro matador de gente kytyperare je ragii ae gente fica na espera guerreio gente fica na espera u'ywijuwa kwakwawi je ragii flecha passa-passa meu guerreiro uvra umugaru pássaro dá comida para urubu jemyyru mya mya uyra

pássaro ficou triste nome de pássaro *uyra jemyyru uapiaripiari myyru*pássaro vai devagar seus parentes

Canto Ipuku (comprido)

uarara muvre peixe-curimata parecido teke jauaramu meu guerreiro vira onça muakari uarajuka guerreiro matador de onça iapaawa iaru ipira-maia peixe-cobra desenho dele é bonito uarajuka muakari matador de onça guerreiro iatywawa ajeai uaru wy puna pugi jaboti só ele enfeite da testa dele bonito (?) iattywawa uaru nvikauire enfeite dele bonito (?)atepaka ywyrapari umujepuru muakari mata gente guerreiro já era arco итијериги muakari atepaka taukari flecha mata gente guerreiro já era muakari teke jauaruma guerreiro vira onça jauapewi maraka rika ipiramaia dança fica peixe-cobra lontra parany iperu uruyk araka ree chegamos cachoeira arraia-grande eumujepe pe ereup parany iperu? é você aí deitada arraia-grande? iperu iperuni eja eja eju ita pedra arraia-preta eumujepe pe erejup puna iperu é você ai deitada (?) arraia rika ipira uruwirynu japepa pype espécie de peixe (?) fica peixe panela grande dentro rika ipira japepa tapakarynu pype espécie de peixe (pacu) fica peixe panela grande dentro ipira jauara maraka pe aiparamu awa aquele peixe-onça dança quem nvikatu mauakari uemijaruma ree assim guerreiro caça dele iraipa japu gritando espécie de pássaro rika muakari apukai awe fica guerreiro ao grito dele rika jauara'ywa ree iraipa japu árvore de tucum gritando espécie de pássaro fica

uinije muakari ure rukina aruaru ele fica guerreiro nossa porta muito bonito

GLOSSÁRIO DA HABITAÇÃO (Cf. Malhano:1987:93-94)

Abóbada: Teto côncavo

Caibro: Peça inclinada de madeira que, apoiada simultaneamente na cumeeira, na terça e no frechal, sustenta as ripas da cobertura.

Cumeeira: Peça horizontal de madeira colocada na parte mais alta da estrutura de cobertura.

Esteio: Peça de madeira fincada verticalmente na terra para sustentar frechais, terças e cumeeiras.
Central: Colocado no centro da construção. Lateral ou Periférico: Colocado em volta do centro da construção.

Frechal: Peça horizontal de madeira que, apoiada ao longo de uma parede ou sobre esteios, recebe ou distribui uniformemente o peso da estrutura (caibros e ripas) e do revestimento da mesma.

Longarina: Peça horizontal de madeira que, colocada no sentido longitudinal da construção, serve para travar esteios e/ou travessões.

Travessão: Peça horizontal de madeira que, colocada em sentido transversal da construção, se apóia sobre esteios opostos, travando-os.

Zimbório: Parte mais alta e exterior de uma cúpula.

ANEXO 2

INVENTÁRIO BOTÂNICO XIKRIN: UTILIZAÇÃO DOS RECURSOS VEGETAIS

Na Tabela I apresento o inventário botânico Xikrin dividindo as amostras vegetais de acordo com as categorias de uso que foram elaboradas com base nas informações êmicas, em nossas observações de campo e nos trabalhos de Balée (1987) e Ribeiro (1988):

- A) Construção abrange os materiais utilizados na elaboração de casas, canoas, remos, jiraus e estruturas de armazenagem em geral;
- B) Combustível abrange os materiais utilizados como lenha;

- C) Amarração abrange os materiais utilizados na elaboração de cordas para amarrar a caça, objetos em geral e as madeiras das casas;
- D) Tinturas abrange os materiais utilizados na elaboração de corantes vegetais para pintar o corpo, fibras e objetos em geral;
- E) Utensílios e Implementos abrange os materiais utilizados na elaboração de ferramentas agrícolas e artesanais (lixa, gancho, cabo, agulha, fuso, pau-cavador, suportes em geral) e artefatos para preparar, guardar e servir alimentos (cabaças, pilão e mão-de-pilão);
- F) Trançados em Geral abrange os materiais utilizados na elaboração de adornos pessoais (braçadeiras, disco occipital, cintos) de artefatos para preparar, transportar, servir alimentos e transportar cargas (cestos, bolsas, espremedores de farinha, estojos), de artefatos de uso e conforto doméstico (esteiras e abanos) e de enfeites de bordunas e arcos (kô-kamure e djudjêkamure);
- G) Objetos Rituais, Mágicos e Lúdicos abrange os materiais utilizados na elaboração de objetos usados nas festas e rituais (vestimentas rituais e toras cerimoniais), como amuletos para a caça (bandoleiras e braçadeiras) e brinquedos (bonecas, arcos, bordunas, bolas e dardos);
- H) Adornos, Indumentária e Toucador abrange os materiais utilizados na elaboração de adornos pessoais rituais ou não (colares, botoques, auriculares, braçadeiras e bandoleiras), objetos de uso pessoal (tipóias e cachimbos) e toucador (aplicadores de pintura corporal, furadores auriculares e labiais, dilatadores de lóbulo e pinças)
- I) Armas abrange os materiais utilizados na elaboração de armas de arremesso (lanças, arcos e flechas) e choque (borduna). Cabe salientar que os Xikrin utilizam estas armas principalmente em ocasiões rituais e menos freqüentemente para o combate ou subsistência.
- J) Instrumentos Musicais abrange os materiais utilizados na elaboração de artefatos idiofônicos e aerofônicos.
- L) Adesivos abrange os materiais utilizados para colar penas no corpo.

Tabela I

N°	Nome Xikrin ¹	Nome Vulgar	Nome Científico	Utilização
7	Kubemoí	Envira-surucucu	Annonaceae	а
33	Pronketiretum	Pau-santo	Leguminosae	а
3	Pietikanê	Cabeça-de-arara		a; e
7	Kamritenhôre-ngrire			а
12	Pinkamêre			a; b
15	Monhón	Olho-de-boi	Myrsinaceae	a; g
16	Pinkamrek-õndju			а
20	Angrôrekanê	Negramina		а
21	Apietikanê	Cabeça-de-arara		а
22	Pinprire			а
26	Kanrôre			а
30	Oiakare	Canela-de-jacamim	Violaceae	а
32	Môi	Jatobá 🗸	Bignoniaceae	а
33	Opóti	Maracatiara	Flacourtiaceae	а
35	Kukedjaborokin	Committee Commit		a; e
36	Rãpti-kaāk		Annonaceae	а
40	Pindjā	Maria-preta		a; f
42	Pinkrépróro	Conduru		а
56	Amiokrã	Self-Addition Comments	Rutaceae	а
60	Kamritenhôre	Pau-mulato	Leguminosae	а
64	Kukrinhou	Faveira	Leguminosae	a; b
67	Moitekākrure	Jutai	Leguminosae	а
70	Pidjotekapói	lpê-rana	Leguminosae	а
72	Kuben-krandjê		Bignoniaceae	а
73	Pinkanrenrére	Louro-do-igapó	Lauraceae	a; f
75	Tepkanê	Itaúba	Lauraceae	а
76	Ānrokanê	Marajá, tucum	Arecaceae	а
77	Kangokókrure	Ingá	Leguminosae	a; f
79	Āngāre	Faveira-folha-fina	Leguminosae	a
84	Tepkanê	Itaúba	Myrsinaceae	а
88	Mrumtinhónbäri	Taxi	Leguminosae	a; f
106	Aket-kaãk	Café-bravo	Rutaceae	a; g
120	Ongure	Casca-seca	Flacourtiaceae	a; f
121	Mrngokaí	Caraipé	Crysobalanaceae	а

¹ Foram realizadas três coleções botânicas nos diferentes períodos de trabalho de campo. Assim, este número corresponde à classificação da amostra em uma destas coleções.

Nº.	Nome Xikrin	Nome Vulgar	Nome Científico	Utilização
133	Pinkapróro	Canela-guaicá	Lauraceae	a; b
15	Auó	Mogno	Sapindaceae	а
1	Djudjê-tuk djãdjô	Ingá-chichica	Leguminosae	b
2	Tukakangāti	Ingá-cipó	Leguminosae	b
46	Makrankamkanê			b
48	Pinkaôkre	Inharé-preto	Solanaceae	b
49	Kudjāre-kaāk	Inharé-branco	Marantaceae	b
50	Kudjäre	Amapá	Olacaceae	b
54	Ongúre-kaāk	Envira, envireira	Annonaceae	b
63	Kubut	Ingá-açú	Leguminosae	b
65	Abororé-kaàk	Louro	Lauraceae	b
68	Kubenkranti	Cacau-bravo	Sterculiaceae	b
119	Kuinhou	Periquitinho	Ulmaceae	b
125	Pinkamere	Quaruba	Vochysiaceae	b
132	Kagnākanê	Gambá	Leguminosae	b
1	Akropóre		Leguminosae	С
2	Maikôre	Pé-de-boi	Leguminosae	С
3	Maikôre	Pé-de-boi	Leguminosae	С
4	Atorăti	Embaúba 🗸	Cecropiaceae	c; g
9	Kakrô	Envira-branca	Boraginaceae	С
11	Piu	Castanha-do-Pará	Moraceae	c; g
16	Rotuk		Bignoniaceae	c; i
20	Niptu	Cipó Cruz	Bignoniaceae	С
21	Kokoibô		Lecythidaceae	С
22	Robreô	Capitiú	Monimiaceae	С
26	Karāena	Cajuí	Anacardiaceae	С
31	Kukāre	Envirataria vermelha	Annonaceae	c; i
32	Mãd-āparidjā			С
36	Korānrāre	Breu-manga	Burseraceae	С
37	Aketkaāk	Chichá	Sterculiaceae	a; f
38	Kui	Pente-de-macaco	Tiliaceae	С
42	Kukrutnikadjā	Ingá	Leguminosae	С
5	Kubutkanê			С
8	Akropati-iadjek		Araceae	С
13	Akrokātuk			С
17	Mokóktikané		Bignoniaceae	С

Nº.	Nome Xikrin	Nome Vulgar	Nome Científico	Utilização
18	Kropikanê			С
19	Akrokatukti			С
38	Kokoibô	Estoupeiro		С
43	Angrôkanê	Canela-brava		С
44	Amiokraure	Capoeiro		С
51	Robnikóp-ti		Meliaceae	С
53	Kueinhou		Connaraceae	С
57	Brikanê		Bignoniaceae	С
59	Akrorerékti	Cipó Amarra-curral	Convolvulaceae	С
61	Akrotāite	24524 93000000000000000000000000000000000000	Bignoniacae	С
62	Akrongeti		Bignoniaceae	С
80	Krarékrô	Cipó de Fogo	Dilleniaceae	С
86	Mrnikópti	1 22	Rubiaceae	С
92	Mād-āparidjā		Bignoniaceae	С
93	Niptu		Bignoniaceae	С
99	Krarāianhiu	Murici	Malpighiaceae	С
103	Piutékreti	Taquari,seringai	Euphorbiaceae	c
109	Kānrānrāre	Envira-preta		c; f
116	Kaiaká	Grão-de-galo	Boraginaceae	С
118	Orokudjāti	Envira, envireira	Annonaceae	С
126	Meobimarādjā		Annonaceae	С
127	Karinhôkanê		Annonaceae	С
130	Kaprankanê		Bignoniaceae	С
135	Akroniptu		The state of the s	С
136	Akrongrāre		Leguminosae	С
5	Pu-krarānrān	Urucum	Bixaceae	d; j
18	Badprā	Marfim		d
85	Pu-kränränrän	Urucum	Bixaceae	d, j
37	Kakrä-kaāk	Envira-d'anta	Sterculiaceae	c; d
142	Mrokti	Jenipapo		d
13	Atorāti	Embaúba	Cecropiaceae	е
45	Ngon-bāri	Cueira		e; j
11	Pinkangóroti	Almesca Branca		е
14	Ongure-kaäk	Variation and the second of th		е
24	Kaingrédjātuk			е

N°	Nome Xikrin	Nome Vulgar	Nome Científico	Utilização
28	Kamôk	Taturuba Mansa		е
95	Póre	Taquara	Poaceae	е
34	Rărătire	Matamba	Sterculiaceae	е
105	Kraré	Imbaubatinga	Moraceae	е
107	Borokti	Muriri	Moraceae	е
108	Kóp-tuk	Murumuru	Arecaceae	e; i
129	Pinkaiapót	Mogno	Meliaceae	е
14	Akete	Gema de Ovos	Rutaceae	f, g
17	Kai-Kai	Guarimă-perna-de-jacamim	Marantaceae	f
29	Pinkangóroti	Almesca Branca	Anacardiaceae	f
37	Aket-kaäk	Chichá	Sterculiaceae	f
13	Kamere	Bacaba		f
14	Kamere-kut	Açaí		f
18	Roity	Tucum 🗸		f
25	Titidjô	Banana-brava		f
9	Otāiti		Marantaceae	f
10	Oiabiri		Marantaceae	g
45	Kai-Kai			g
47	Okānhotikanê			g
78	Moite		Leguminosae	g
89	Kuridjákoi		Euphorbiaceae	9
97	Pinkangóroti-kotuk	Gitó	Meliaceae	g
111	Akrotāite		Violaceae	g
112	Akete	Gema de Ovos	Rutaceae	g; h
8	Koti	Araticum	Annonaceae	9
6	Onrére	Envira-branca		g
12	Pinkomekrá	Goiaba-brava	Myrtaceae	g
41	Mrnikrure	Espinheiro		g
74	Kudjāti		Araceae	g
83	Oréê		Bignoniaceae	g
113	Auore	Pau-d'árco-amarelo	Bignoniaceae	9
122	Mrumiadjêk	The state of the s	Loranthaceae	g
137	Patkanê		Leguminosae	g
1	Mmipidjô			h
2	Mrnidjo			h
3	Menokákui			h

N°	Nome Xikrin	Nome Vulgar	Nome Científico	Utilização
4	Pintukre	Pau-preto		h
5	Pidjonákarārā			h
6	Monhón		Myrsinaceae	b; h
7	Mrairékā	Inajá		h
8	Purāikrure			h
9	Monhón		Myrsinaceae	h
10	Bonhón			g
15	Mrnó			g
16	Pidjonáp			9
17	Pidjokrāpó			g
27	Pinpanhekati	Bacupari	Guttiferae	9
28	Pinpanhekati	Bacupari	Guttiferae	g
30	Pidjonókarārā		Memecylaceae	9
33	Pronketiretum	Pau-santo	Leguminosae	h;i
34	Pinkadjuetuk	Gitó	Meliaceae	h; j
19	Rikré	Inajá	Arecaceae	h
40	Boridjuá	Cajuí	Anacardiaceae	h
35	Monhón		Sapindaceae	h
11	Rikré	Inajá		h
12	Uatkokó	Cachimbeiro		h
4	Prati			h; j
15	Monhón		Myrsinaceae	b; h
23	Mräntinhónbom			h
29	Boireré	Cajá	Anacardiaceae	h
55	Órokudjáti			c; h
66	Mmi-nikoti			h
71	Kuben-ikrekakô	Louro-de-folha-larga	Lauraceae	h
87	Kapranretum			h; j
90	Mrairékã	Inajá		h
91	Mrnikrépróro	Murumuru	Arecaceae	h
104	Aketkókre		Rubiaceae	h
114	Uruarekókti		Arecaceae	h
118	Órokudjāti	Envireira	Annonaceae	h
131	Menoridjā		Poaceae	h
134	Katembāri		Bignoniaceae	h
138	Pinkatini	Sumauma	Rubiaceae	h

Nº	Nome Xikrin	Nome Vulgar	Nome Científico	Utilização
139	Puran-u-kamrek	Pitomba-de-macaco		h
140	Puran-u-tuk			h
141	Pidjonáp	Juruparana		h
6	Pronketiretum	Pau-santo	Leguminosae	h; i
24	Ture	Ipê-branco	Bignoniaceae	i
39	Pinóre			i
43	Pintukre	Pau-preto		d; i
25	Ture	Ipē-branco	Bignoniaceae	i
31	Boikórānrān	lpê-amarelo	Bignoniaceae	i
94	Djudjê-kamrek	Curuá	Arecaceae	i
98	Renód		Memecylaceae	i
101	Kuruaôk	Sucupira amarela	Leguminosae	1
102	Akete-kudjăre		Rutaceae	i i
110	Krua-kāak	Taquarinha	Poaceae	i
117	Pidjokamrek		Memecylaceae	i
45	Ngon-bări	Arumā	Marantaceae	j
81	Meuê-kaāk		Moraceae	j
115	Poti	Taquara	Poaceae	j
39	Pokatonti	Taquara	Hippocrateaceae	j
82	Pokaton	Taquara	Poaceae	j
23	Barukti	Borracha	Apocynaceae	1
44	Borokô		Malpighiaceae	1
27	Baruk	Borracheira		1
58	Rópkráiamidjá		Euphorbiaceae	1
100	Baruk	Sucuba	Apocynaceae	1
128	Bokankieri	Inajá	Arecaceae	1 1

MITO Nº1:

Sempre que chegava a noite o *me-noro-nure* ficava olhando para o céu admirando a Estrela Grande que era chamada de *Nhok-Poti*. Ficava pensando o quanto ela era bonita e desejando que ela fosse sua mulher.

Certa noite, enquanto dormia sentiu que alguém tocava em seu braço. Ao acordar viu que era

uma mulher e a reconheceu como sendo Nhok-Poti.

Você me chamou e aqui estou, disse ela, deitando-se ao seu lado.

De manhã, o jovem colocou a mulher dentro de uma cabaça e saiu para caçar com os demais companheiros.

Enquanto estava fora, sua irmã foi remexer nas suas coisas e encontrou a cabaça.

- Saia daí de dentro, disse ela, para Nhok-Poti.

Eu quero pintar você.

Quando o jovem chegou em casa, viu que Nhok-Poti estava sendo pintada por sua irmã. Ele achou que ela estava muito bonita.

Depois dela ter sido pintada, houve uma festa e todos estavam curiosos para saber quem era aquela mulher.

- É minha mulher, dizia o jovem me-noro-nure.

Todos os homens desejavam Nhok-Poti, porque ela era muito bonita.

Certo dia, *Nhok-Poti* pede ao marido para levá-la à mata. Lá chegando ela pede que ele a jogue de volta para o céu. Ela, então, senta-se sobre uma árvore bem fina que ao ser inclinada possibilita que *Nhok-Poti* seja jogada para o alto.

Toda a noite o jovem me-noro-nure olha para o céu esperando a volta de Nhok-Poti.

Certo dia, ela retorna trazendo vários alimentos.

Ela tinha muitos paneiros junto com ela e estes estavam cheios de batata, banana, inhame..., cheios de tudo que tem na roça.

Mebengokré plantou tudo isso e é por isso que hoje ele tem comida.

MITO Nº2

Um homem pediu a seu filho que fosse até a casa de sua *kwatui* (irmã do pai) buscar comida. Lá chegando, o marido de sua *kwatui*, não deixou que ele levasse o alimento e disse que este deveria buscá-lo no mato.

Retornando à sua casa, o menino conta ao seu pai que o marido de sua kwatui não havia lhe dado o alimento. O pai do menino fica muito zangado.

Vou fechar a casa dos teus avós e da tua tia (i-nget e kwatui), disse ele.

Depois de fazer isso, todos viraram porcos do mato.

Num certo dia um jovem encontrou esta casa com os porcos. Atirou uma semente de tucum para espantá-los.

Um porco do mato saiu correndo da casa e, então, foi morto pelo rapaz.

Dias depois seu cunhado e o filho dele levaram várias sementes de tucum e atiraram na casa. Muitos porcos saíram correndo e eles não conseguiram matar todos.

Os porcos do mato mataram os dois, deixando só os ossos.

O jovem esperou a volta do seu cunhado e do filho dele a noite toda. Como eles não voltaram, de manhã, foi procurá-los.

Encontrou os ossos do cunhado e do filho. Juntou-os e cobriu-os com palha.

A esposa do morto chorou a noite toda.

De manhã, o jovem foi até o local onde estavam os ossos depositados sob a palha. Chamou o nome do seu cunhado e do filho dele.

Quando ele chamou o nome dos dois, ambos saíram de baixo da palha.

Depois disso, saíram juntos para caçar os porcos do mato.