ESTHER DE CASTRO

O CESTO KAIPÓ DOS KRAHÓ: UMA ABORDAGEM VISUAL

Dissertação apresentada ao Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do Grau de Mestre na Área de Antropologia Social.

Orientadora: Profa. Dra. **Thekla O. Hartmann**

São Paulo

1994

189

Antropologia
Universidade de São Paulo
Biblioteca

*Dedico esse pequeno estudo aos
Krahó e à minha filhinha Líris.*

187

Museu de Arqueologia e Etnologia
Universidade de São Paulo
BIBLIOTECA

AGRADECIMENTOS

Minha gratidão à minha orientadora Dra. **Thekla O. Hartmann** que com paciência apoiou-me e orientou-me com precisão de mestra.

Agradeço de modo especial à Profa. Dra. **Lux B. Vidal** pela credibilidade, incentivo e leituras a mim oferecidas.

Agradeço ao Centro de Trabalho Indigenista nas pessoas de **Gilberto Azanha** e **Maria Elisa Ladeira** por orientar-me no contato com os Krahó.

Agradeço à Coordenadoria de Aperfeiçoamento do Pessoal do Ensino Superior pelo apoio financeiro concedido sob a forma de bolsa de apoio à pesquisa.

Agradeço à Fundação Nacional do Índio pela cooperação prestada por seus funcionários na área indígena dos Krahó.

Agradeço à Profa. Dra. **Mizue Imoto Egami** da Escola Paulista de Medicina por ajudar-me a superar minhas deficiências quanto à apresentação técnica desse estudo.

Agradeço a **Licurgo Lima de Carvalho** ao prestimoso trabalho de digitação, que integrando textos e imagens viabilizou a apresentação deste estudo.

Agradeço à comunidade Krahó pela experiência renovadora; sou grata especialmente a Edvaldo-**Pentí**, Sr. Messias, a **Tüi** e a **Txuc-Txuc** pela generosidade e ensinamentos.

Aos meus pais agradeço pelo apoio, compreensão e carinho.

ÍNDICE

Introdução.....	01
I - Krou-Ro: A Matéria-Prima do Kaipó.....	12
II - Kaipó Era o Armarinho da Mulher.....	26
III - Análise Visual da Tecnologia do Kaipó.....	48
IV - Considerações Finais.....	96
V - Bibliografia.....	102
VI - RESUMO.....	105

INTRODUÇÃO

"Nossas experiências e idéias tendem a ser comuns mas não profundas, ou profundas mas não comuns. Temos negligenciado o dom de compreender as coisas através dos nossos sentidos. O conceito está divorciado do que se percebe e o pensamento se move entre abstrações. Nossos olhos foram reduzidos a instrumentos para identificar e para medir; daí sofrermos de uma carência de idéias expremíveis em imagens e de uma capacidade de descobrir significado no que vemos. É natural que nos sintamos perdidos na presença de objetos com sentido apenas para uma visão integrada e procuremos refúgio num meio mais familiar: o das palavras".

ARNHEIM, *Arte e Percepção Visual*, (1954), 1980, p. XIII.

ARNHEIM (1980) exprime aqui com clareza o meu próprio entendimento, que me levou, desde o primeiro impulso em direção à antropologia, a buscar uma abordagem do meu tema de estudo, baseada não apenas no que se diz do artefato, mas principalmente o que o artefato é em si; interessava-me o que poderia aprender, conhecendo-o.

Nesse processo de aprendizado a aquisição dos conhecimentos e sua transmissão teve no desenho de observação um grande aliado, de onde vem o seu título: "O cesto **Kaipó** dos Krahó - uma abordagem visual".

O grupo indígenas Khahó habita a região dos cerrados próxima ao rio Tocantins, no Estado do Tocantins. A posse desse território de aproximadamente 3.200 km² lhes foi assegurada pelo governo do antigo Estado de Goiás, em 1944. Quando os visitei em 1990 existiam ali nove aldeias, a saber: Pedra Branca, Manoel Alves, Cachoeira, Santa Cruz, Galheiro, Morro do Boi, Pedra Furada, Forro Velho e Rio Vermelho.

Desde a década de 40 os Krahó têm sido amplamente estudados através de abordagens de sua organização social e de suas categorias de pensamento tanto como etnia quanto como componente da família linguística Jê-Timbira.

A cultura material dos Krahó, embora tenha chamado a atenção de pesquisadores pela quantidade de artefatos trançados - vide RIBEIRO (1987) e OLIVEIRA (1980) - carece de estudos específicos, permanecendo, em grande parte, como potencial de investigação sobre essa sociedade.

O presente estudo recorta da cultura material dos Krahó a categoria dos trançados. Especificamente opta por concentrar-se em um único tipo de cesto - o **Kaipó** - porque tem como fundamental a obtenção de dados etnográficos fornecidos pela análise minuciosa e sistemática desse artefato.

Nosso objetivo foi, em um primeiro momento, procurar a inclusão do **Kaipó** na sociedade Krahó. De fato, ele condensa e expressa necessidades utilitárias, vínculos sociais e a ordenação do cosmos nessa etnia.

O processo de investigação do cesto **Kaipó** fez com que aprimorássemos os meios de abordá-lo: desenvolvemos o desenho de observação e reconstruímos a técnica usada para a confecção de alguns componentes do cesto. Tais meios revelaram com eficiência o potencial do artefato enquanto fornecedor de dados etnográficos, de modo que se tornou nosso objetivo também mostrar a utilidade desses meios para os estudos de cultura material, principalmente para aqueles que investigam os artefatos componentes dos acervos dos museus etnográficos, onde é ao artefato em si que questionamos em nossa vontade de nos aproximarmos do outro ser humano.

A noção de sistema perpassa esse estudo em dois níveis: na busca de relações entre a produção material e demais aspectos da referida sociedade e no tratamento dado à produção material analisada.

Ao considerarmos as relações entre a sociedade Krahó e o cesto **Kaipó** dialogamos, dentro da antropologia, principalmente, com a metodologia de GEERTZ (1983) e de MUNN (1979).

Ao abordar a arte como um sistema GEERTZ (1983), se expressa nos seguintes termos: "O sentimento que uma pessoa tem pela vida apresenta-se em muitos outros lugares mais que na sua arte: aparece na sua religião, sua moralidade, ciência, comércio, tecnologia, política, divertimentos, leis, organizando sua existência prática cotidiana". "O falar sobre a arte que não é meramente técnico ou espiritualização da técnica é largamente direcionado para colocá-lo dentro do contexto dessas outras expressões de propósito humano e

do modelo de experiência coletivamente mantido" (GEERTZ, 1983: 96).

Primeiramente caberia perguntar se os cestos **Kaipó** são expressões artísticas dos Krahó. Segundo BOAS (1947) o esmero técnico é condição necessária e suficiente para se caracterizar um artefato como expressão artística. Na coleção de **Kaipó** estudada, a maioria dos exemplares primam pelo domínio da tecnologia, de maneira que poderíamos falar dos **Kaipó** como arte Krahó; mas essa não foi nossa preocupação no presente estudo. Mesmo assim, preferindo trabalhar não a arte, mas os artefatos como sistema, procuramos, como nos fala GEERTZ (1983) "o modelo de experiência coletiva" dos Krahó.

De modo apropriado, MUNN (1979) ao trabalhar o contexto da construção, troca e circulação das canoas Gawa no arquipélago Papua - Nova Guiné, expande a noção de construção do artefato, que passa a abranger além da remodelagem física do meio material, operações verbais e demais modos de conversão. Propõe para essa operação o termo "fabricação" e assim se refere ao alcance de sua proposta: "Essa concepção de fabricação fixa o cenário para um estudo dos processos de fabricação não simplesmente como, por exemplo, construção tecnológica, mas preferivelmente como desenvolvimento de processos simbólicos que transformam igualmente propriedades socialmente significantes ou capacidades operacionais dos objetos, e aspectos significantes de relações entre pessoas e objetos, entre o humano e o mundo material" (MUNN, 1979: 39).

Em nosso estudo, é com o sentido proposto acima que tentamos reconstruir a fabricação do cesto **Kaipó**.

Principiamos nosso estudo analisando uma coleção representativa de cestos **Kaipó**. Trata-se de 51 exemplares pertencentes ao acervo do Museu Paulista, coletados entre as décadas de 40 a 60 por Vilma Chiara e Harald Schultz nas várias aldeias Krahó.

Sabemos que, como afirma BOHANNAN (1963), a cultura material é o único fenômeno cultural codificado na mente do artesão e na forma física do objeto. Exatamente essa característica dupla - idéias e materiais - procuramos investigar nos **Kaipó**.

Dentre as ciências, é na psicologia da percepção, especificamente na teoria da Gestalt, que nos apoiamos ao analisar cada exemplar, uma vez que o nosso discurso tem como básico o ato de ver o artefato e a palavra Gestalt refere-se a um conjunto de princípios científicos extraídos principalmente de experimentos de percepção visual. Para os psicólogos gestaltistas percebemos as formas como totalidades.

Aplicando o princípio acima ao trabalho como "design" (em sua concepção atual: atividade da qual resultam desenhos bi e tridimensionais), SCOTT (1979) propõe que as formas sejam investigadas como totalidades resultantes da interação entre as necessidades humanas-funcionais e expressivas, uma idéia formal, a matéria-prima adequada e a manipulação técnica.

Essa concepção da criação das formas foi importante em nosso estudo na medida em que ela precisa exatamente as articulações entre idéias e materiais e enfatiza a forma como resultante de um processo complexo, isto é, como totalidade.

Como meio de análise da forma **kaipó** utilizamos o desenho de observação e a confecção de determinadas partes do cesto.

O desenho de observação parece um meio obsoleto frente ao uso consagrado atualmente da fotografia em nossa disciplina. A fotografia, no entanto, como a caracterizou BARTHES (1964) "tem algo de tautológico: um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo, intransigentemente" (BARTHES, 1964:15). Diríamos que a tautologia na fotografia é fruto de seu processo de confecção, onde o olhar primeiro investiga e seleciona a forma a ser duplicada, reproduzindo a imagem do que foi visto antes do "click". Esse processo é eficaz para a ilustração, mas para a aquisição de conhecimentos, o desenho de observação mostra-se um meio superior.

Na atividade do desenho de observação escolhemos um ponto de vista e passamos a observar e a reproduzir cada linha que compõe o objeto em relação com as demais no espaço. É um trabalho onde ambos, o sentido da visão e a mente, se ocupam ao mesmo tempo com o caminho das linhas que compõem o objeto. Quanto mais sincrônicos forem o olho e a mente, mais a mão obedece ao traçado. Ao término do processo, o nosso conhecimento do objeto foi aumentado porque passamos a ver proporções e detalhes antes não percebidos.

Ressaltamos que nessa abordagem do objeto a visão e a mente operam juntas produzindo novos conhecimentos.

Em **Fenomenologia do Olhar**, BOSSI (1989) discorre sobre a produção do conhecimento e sua relação com o ato de ver na tradição ocidental. Destacamos suas palavras sobre Leonardo da Vinci e sobre Merleau-Ponty porque em ambos encontramos identidade de propósitos com o desenho de observação usado em nosso estudo: "Leonardo, pintor-cientista, dá ao olho o poder de captar a **prima verità** de todas as coisas". "O olho, janela da alma, é o principal órgão pelo qual o entendimento pode obter a mais completa e magnífica visão dos trabalhos infinitos da natureza". Visão e entendimento estão aqui em estreitíssima relação: o olho é a mediação que conduz a alma ao mundo e traz o mundo à alma. Mas não é só o olho que vê; o entendimento, valendo-se do olho, "obtem a mais completa e magnífica visão" (BOSSI, 1989: 75). E referindo-se à leitura que Merleau-Ponty faz da criação plástica: "É uma operação de resgate desse olhar sintético e primordial do ser humano; olhar que...sentindo conhece, conhecendo sente, formando exprime, exprimindo forma" (BOSSI, 1989: 81). "Desde o prólogo à **Fenomenologia da Percepção** (1945), Merleau-Ponty postulava a necessidade de o filósofo acolher generosamente em si o mundo "já dado". Nesse mundo a espessura da carne não deve ser temida como um obstáculo que separa o eu do outro, mas acolhida como um meio de comunicação" (BOSSI, 1989: 82).

O desenho de observação aumenta a nossa percepção do mundo dado. Desenhando minuciosamente cada parte distinta - base e

bojo - dos cestos **kaipó** foi possível distinguir no monocromatismo de sua matéria-prima os diversos padrões de trançado utilizados em sua confecção.

O que vemos ao observar um objeto, segundo SCOTT (1979), são as relações visuais; estas apoiam-se em um sistema de relações estruturais que mantém unida a obra e que são completamente independentes do fato de que as vemos. Exemplificando com a abordagem de uma cadeira, afirma: "O tamanho, a forma, sua capacidade de refletir a luz, a disposição das partes e a forma como estão unidas, constituem dito sistema. Essa é a base material das relações visuais que percebemos ao olhar a cadeira... As relações estruturais são sempre específicas e a única maneira de captá-las é estudar desenhos particulares: examinar um determinado pé ou uma determinada junta em uma determinada cadeira, por exemplo. Por outro lado, as relações visuais são subjetivas, já que dependem da forma em que operam nossas percepções sensoriais e nossa mente" (SCOTT, 1979: 9).

Nos **Kaipó**, uma vez conscientes da diversidade de padrões de trançado desse tipo de cesto, passamos a investigar as suas relações estruturais através do estudo de sua tecnologia, isto é, através do estudo do trançado em si.

À falta de matéria-prima original - talas da folha da palmeira buriti - improvisamos "talas" de papel Canson e experimentalmente as trançamos.

Ao discorrer sobre as ligações entre a técnica e a matéria, FOCILLON (1982) nos esclarece que a técnica tomada como veículo da transformação da matéria é não apenas o que possibilitou a forma, mas o processo que a criou". "Ao encarar a técnica como um processo e, tentando reconstruí-la como tal, temos a possibilidade de ultrapassar os fenômenos de superfície e de captar as relações profundas" (FONCILLON, 1988: 62)..

O estudo da tecnologia empregada no fabrico do **Kaipó** nos permitiu, além de conhecer objetivamente como suas partes foram formadas, distinguir nos padrões de trançados os necessários à confecção da forma em si daqueles opcionais, fruto das necessidades Krahó ligadas a outras esferas que não a dos procedimentos técnicos.

Com esses seguros dados etnográficos fomos ao campo, isto é, ao encontro dos Krahó na ânsia de aprender sobre suas necessidades ou, em outras palavras, esclarecer o que fabricavam ao tecerem um cesto **Kaipó**.

Os Krahó nos ensinaram principalmente o que é para eles um trançado, mas pouco puderam ensinar sobre as especificidades do cesto **Kaipó**, pois como se expressaram: "só de antigo se fazia **Kaipó**, hoje não faz mais".

Nosso estudo voltou-se, então, para nossas próprias possibilidades. Felizmente há consistentes pesquisas sobre os Krahó e a utilização dessa bibliografia nos permitiu trabalhar algumas questões.

De fato, fabricar um **Kaipó** era mais do que transformar folhas de palmeira em recipiente, era, no mínimo, satisfazer necessidades de manutenção dessa sociedade, expressar vínculos sociais e estar coerente com a ordenação dual presente em tantas outras esferas da sociedade Krahó.

Além dessas constatações há as questões relativas ao uso e seleção de determinados padrões do trançado do **Kaipó** feita pelos Krahó, que permaneceram em aberto devido aos caminhos tomados pela sociedade Krahó.

Parece-nos que tais resultados confirmam a adequação do uso do desenho de observação e da reconstrução da técnica como meio de abordagem não apenas do cesto **Kaipó**, mas de outros itens de cultura material. Basta que o pesquisador tenha vontade de aprender e usar a linguagem visual.

Em nosso estudo a linguagem visual mostrou-se também um meio adequado de transmitir os processos tecnológicos: tentamos ao invés de descrevê-los com palavras - tarefa que parece mais complicar do que auxiliar na comunicação - mostrá-los com desenhos.

Referindo-se às descrições visuais dos quadros etnográficos holandeses do Brasil setecentista, WHITEHEAD (1988) afirma: "Foi essencialmente pela disciplina do desenho que a descrição visual se desenvolveu tão além da descrição verbal. As palavras conferiam (e ainda o fazem) significado às coisas observadas, mas mesmo Marcgraf, excelente observador que era,

tinha de estacar diante de coisas para as quais não existiam termos. De fato, as coisas muitas vezes escapam da percepção até que as palavras sejam inventadas. O desenho e a pintura também têm o seu vocabulário e não escapam inteiramente dessa dificuldade, mas, por tradição, a invenção faz parte do ofício" (WHITEHEAD, 1988: 285).

Parece-nos que, de modo semelhante, as descrições visuais dos processos tecnológicos são mais eficazes do que as descrições verbais, porque, nestas últimas, à falta de termos específicos, usa-se como referenciais séries de direções e posições do processo tecnológico descrito; ao contrário, na descrição visual a disciplina do desenho obriga à seleção consciente e observação atenta dos detalhes, garantindo clareza à descrição do processo tecnológico.

I - KROU-RO: A MATÉRIA-PRIMA DO KAIPÓ

"O Buriti (*Mauritia vinífera*), um dos mais belos produtos do mundo das plantas, eleva alto nos ares o seu caule simples, coluna de 100 a 120 pés de altura, enfeitado com o grande penacho dos leques de suas folhas...

... Tão encantadora é a paisagem constituída por esses palmeirais, reunidas em bosque, quanto é perigoso internar-se o viajante no meio deles, pois é o habitat da gigantesca cobra sucuriú (*Boa murina*, L.), que, segundo a afirmação do Padre Nogueira Duarte, atinge às vezes a tão colossal comprimento que estendida quieta no capim, à primeira vista, parece um tronco de palmeira, tombado ao chão".

SPIX e MARTIUS, **Viagem pelo Brasil: 1817-1820**, 1938: 88.

Na aldeia de Cachoeira a tarde cai. Lentamente o sol vai se escondendo no poente, destacando os contornos das plantas, das mulheres com suas cuias e crianças nos caminhos do ribeirão e das famílias que retornam das roças, atravessando em fila o pátio: o homem na frente com a espingarda e o **Makó** pendurados no ombro, a mulher e suas filhas vestidas de saias justas e coloridas, carregando o **Papko** ou **Koro** nas costas, suas crianças, seus cachorros...

É outubro, tempo das chuvas, estamos no meio do rito de **Tepyarkwa** (festa do peixe). Um homem designado ao papel do boto percorre o caminho circular, passando em frente de todas as casas e, com sua cantoria, anuncia a continuação diária do rito: os homens, divididos em suas respectivas metades, se preparam para a corrida de toras e para a dança no pátio. Estão pintados e enfeitados. Muitas mulheres pegam suas esteiras e sentam-se em frente à sua porta ou nos caminhos radiais, que ligam sua casa ao pátio, para assistirem a essa parte da festa.

Sento-me numa tora de buriti abandonada na periferia do pátio, ao lado de Edvaldo-**Pentí**, o mesmo homem que está desempenhando o papel de boto e, considero, atenta e admirada, todas os movimentos e cores ao meu redor: corpos luzentes dançam, têm partes pintadas ora de negro, ora de vermelho, tiras verdes, de vegetais são diademas adornando os cabelos negros que escorrem brilhantes sobre os ombros, são colares as pontas verdes que se agitam, pendentes no meio das costas...

Eu pergunto a Edvaldo do que são feitos os enfeites e ele me diz: - Tudo para **Tepe** e **Tere** (peixe e lontra) é buriti.

Após a dança, essa sessão do rito está encerrada. Algumas mulheres retornam para suas casas, outras aproveitam para visitar um parente; os homens ainda conversam no pátio, mas a aldeia vai aos poucos adormecendo.

Adormeço; cada vez mais à vontade entre os meus amigos Krahó.

O sol apenas despontou e a aldeia já está desperta, agitada: há um vai e vem de homens sozinhos e de mulheres em grupinhos, com suas crianças para o banho no ribeirão; um apito no centro chama os homens para a tomada das decisões diárias na praça; as mulheres armazenam água, preparam o beiju matinal, penduram suas esteiras de dormir no varal da casa; caso pretendam ir à roça separam logo um **Papko** e conversam o tempo todo com suas filhas, irmãs, avós...

Junto-me a elas; ligo-me às mulheres da casa onde habito através da minha **Tüi**. Ela foi a minha nominadona, isto é, em cerimônia no pátio da aldeia me deu um de seus nomes **Krahó**. Sou sua **Ipantu**. Ela age comigo de modo amável, pouco fala, mas seus gestos e ações claramente pretendem me ensinar: certo dia, seu marido trouxe enormes folhas de buriti e ela fez dois ou três cestos **Papko** e **Koró**, ensinando-me cada passo de suas confecções. Depois me deu de presente o maior e mais bonito.

Deixo minha **Tüi** em seus afazeres e percorro a aldeia à procura do cesto **Kaipó**. Ainda não havia me conformado com a sua ausência. Conheci em um dos lados da aldeia o Sr. Martins e em outro lado o Sr. Messias. Ambos foram nas décadas de 60 e 70 informantes de Júlio César Melatti. Estão velhinhos e somente em suas casas encontrei o pequeno cesto **Kaipó** pendurado no esteio da casa, sobre as camas. O Sr. Messias quer me contar todos os mitos que contou a Melatti, demora para compreender o que eu queria saber sobre os cestos, mas depois nos entendemos: eu, conformada com a quase ausência do **Kaipó**, e ele, solícito, passamos alguns dias conversando

sobre as esteiras, os tipitis, os abanos e os cestos. Todos esses artefatos o Sr. Messias classificou, dizendo: - Tudo é **Krou** (buriti); tudo é **Krou-ro** (buriti trançado).

O buriti é um vegetal pertencente à família das palmeiras. Os viajantes do século XIX e os modernos botânicos descrevem o buriti (*Mauritia vinífera*) com estipe (caule) coluniforme, sem ramificações, medindo até 50 metros de altura e 50 cm de diâmetro. Possui ao longo centenas de cicatrizes foliares, apresentando, no final, copa desenvolvida com densa folhagem lisa, brilhante e verde escuro. Suas folhas são palmadas ou flabeliformes - lembram um leque aberto -, são em número de 20 a 30, de 5 metros de comprimento e até 3 metros de largura. O pecíolo das folhas é longo e convexo na parte de baixo. O limbo da folha é inteiro e pregueado na base. Quando jovem, a folha apresenta-se com os bordos contínuos; ao crescer, as folhas fendem-se em grande número de tiras, rijas nas folhas mais jovens e pendentes nas antigas. Suas flores reúnem-se em espádices ramificadas de 2 a 4 metros de comprimento e seus panículos frutíferos igualmente pendem em ramos alternados e dipostos em duas ordens, com frutos arredondados, de 3 a 5 centímetros, cobertos de escamas amarelas e avermelhadas.

O buriti é certamente a matéria-prima fundamental para a sociedade Krahó, pois está presente diariamente em atividades essenciais à sua existência.

O tempo da sociedade **Krahó** é marcado, de um lado, pela alternância dos astros sol e lua, trazendo o cotidiano, e de outro, é marcado pelas estações pluviométricas - chuva e seca. A etnografia escrita por Melatti, fruto de suas várias estadas entre os Krahó, nos informa que cada uma das estações do ano é preenchida por diversas espécies de ritos, que acentuam ora as relações entre os homens, ora as relações entre os homens e o meio-ambiente. A mensagem dos ritos se expressa através dos cantos, das danças, gestos, deslocamento espaciais, uso de alimentos, pinturas e artefatos específicos.

O buriti compõe o universo ritual como alimento e matéria-prima para a confecção dos artefatos e das toras. São raros os ritos que não têm início e término com seus participantes masculinos divididos em duas metades e realizando uma corrida ao redor da rua circular da aldeia, carregando, cada uma das metades, sua tora sobre os ombros. Esta tora é o caule do buriti. As dimensões do caule, as pinturas a ele aplicadas, bem como as pessoas encarregadas de seu corte e transformação variam de acordo com o rito a ser realizado.

Conforme o rito também varia o uso dos artefatos. Há os chamados pelos Krahó de enfeites: são os diademas, cintos, pulseiras e colares confeccionados com a folha do buriti. Estes artefatos identificam a metade a que pertence o seu usuário naquele dado rito, recorrendo-se a modificações na forma e antigamente à cor das folhas, uma vez que as folhas novas fornecem artefatos em tom verde-claro e as folhas maduras, em tom verde-escuro.

O rito **Pembkahek** põe em evidência os meninos e os jovens que ainda não têm filhos - são chamados de **Pembkahek** e para a modalidade **Katuti** é confeccionado com a folha do buriti um tipo de esteira dupla, na qual os jovens escondem-se como reclusos. Trata-se da **Katuti** (**Katu** é o nome próprio das esteiras utilizadas sobre os jiraus de dormir e **ti** é uma partícula aumentativa).

No rito **Tepyarkwa** e no **Ko? Krito** usa-se a máscara **Ko ? Krito** (onde **ko** significa água e o termo como um todo indica seres ligados à água). Ela é semelhante a duas esteiras de buriti unidas nas laterais, mas a parte inferior termina com as fitas não trançadas cobrindo até os pés o usuário.

Os frutos do buriti são usados num rito que acentua as relações entre homens e mulheres pertencentes a metades opostas através da troca de frutos silvestres, mel ou carne por alimento preparado. Quando o elemento oferecido é o buriti, o rito chama-se **Kroutó Mé? Yen** (significa procurar buriti). Às vezes, esse mesmo rito tem início com os homens pedindo um cesto às mulheres com quem farão as trocas. Este cesto é o **Kopko**, feito da folha do buriti e especial para o uso das mulheres em suas atividades de coleta de frutos silvestres. Quando assim se procede, o rito chama-se **Kohe'pire** (que significa apanhar o cesto).

Antigamente os Krahó praticavam o rito **Apiñure**, onde expressavam as relações entre os maridos e as esposas. Neste rito, diante das toras de buriti, as mulheres entoavam um cântico, em que mencionavam o cesto **kaipó**. Trata-se dos seguintes versos:

"Ampómã ayete kotomã kaeporé

O que está pendurado ? será que é **kaipó**

(ré = partícula diminutiva)

Ampómã ayete kotomã pētēwēre

O que está pendurado ? Será que é pēdwo ? (buzina).

Paralelo às atividades rituais - as festas, **Amnikhĩ**, para os Krahó - há o dia-a-dia com suas tarefas ligadas à auto-reprodução. Nessa esfera, o fruto silvestre do buriti é bastante consumido como alimento; as folhas são utilizadas para a cobertura do teto e preenchimento das paredes de suas habitações, e para a confecção de quase todos os artefatos de uso doméstico: o tipiti, o abano para o fogo, as esteiras e os vários tipos de cestos são todos **Krou-ro**, isto é, buriti trançado.

Atendo-nos aos cestos podemos afirmar que a matéria-prima bruta é a folha do buriti, podendo ser transformada em palha ou em tala, dependendo do tipo de cesto.

Com a folha bruta, apenas cortando-se fora o pecíolo na altura do limbo, os Krahó confeccionam os cestos **Koho** e o **Papko**. Do limbo extraem, delicadamente, a palha e com ela tecem o **Makó**. O pecíolo fornece as talas, que darão forma ao **Kaipó**.

Vimos acima que o pecíolo do buriti é longo e convexo na parte debaixo. É desprendendo-se a epiderme dessa parte inferior, que se obtém a tala, fásquia ou lâmina com dimensões aproximadas de 1 m por 0,5 cm. A tala é lisa na parte externa e rugosa na interna. A parte lisa aparecerá no exterior do cesto. Ela é rígida e para trançá-

la é necessário que esteja murcha, umedecida, de preferência pelo sereno.

Um dia, na aldeia de Cachoeira, Edvaldo-**Pentí**, talvez cansado com a minha insistência em perguntar sobre o **kaipó**, amavelmente se prontificou a fazer um para mim, para eu ver como "de antigo se fazia o **kaipó**".

Na manhã seguinte já tinha um feixe de talas de buriti prontas. Sentou-se no chão, colocou umas sobre as outras as primeiras talas que formariam a base do cesto, todas com a parte rugosa voltada para cima e continuou acrescentando-as aos pares, cruzando-as sempre. As talas já estavam um pouco secas, Edvaldo enchia as bochechas de água e borrifava sobre elas. Na porta da casa, vários homens assistiam atentos.

Um quadrado trançado parecia ser já um tamanho bom para a base do cesto. Edvaldo o amarrou nas diagonais, colocou o trabalho no colo, a parte lisa das talas voltada para sua barriga e continuou trançando aos pares. Delineou-se o cesto, a parte rugosa da tala ficou no interior e a parte lisa formou o **kaipó** brilhante, rígido e verde num tom escuro, avermelhado.

Mas Edvaldo estava insatisfeito. A forma obtida estava um pouco desequilibrada: sua base não assentava bem no plano e as talas deixavam certas incômodas aberturas entre si. Então, com humor e provocando riso na platéia masculina que nos assistia disse

uma frase em entonação de desabafo. Eu, muito sem graça, perguntei: - O que foi ? E ele, rindo, me traduziu: - Essa coisa nunca deu certo !

Depois terminou o cesto: fez da mesma maneira a tampa e improvisou uma alça com barbante, mal torcido, provavelmente de origem sertaneja. A tarde me chamou, deu-me o **kaipó** de presente e pediu para eu lhe trazer um pouco de miçangas quando voltasse à aldeia, pois queria "enfeitar sua filha pequena para dar festa".

O **kaipó** feito por Edvaldo em 1990 é uma pálida sombra dos exemplares coletados entre as décadas de 40 a 60 na aldeia de Pedra Branca e nesta mesma aldeia de CAchoeira. Estes primam pelo domínio da técnica em cada componente do artefato e têm como alça um fino e bem torcido cordel feito de algodão (*Gossypium sp.*).

As palmeiras de buriti fazem parte da paisagem habitada pelos Krahó. Sabemos tratar-se do cerrado: área caracterizada por uma camada herbácea rasteira com arbustos e pequenas árvores de caules retorcidos e folhas grossas, onde são comuns as matas ciliares - florestas estreitas que margeiam todos os rios - e os buritizais, que se desenvolvem nos brejos, próximos às nascentes dos córregos.

Esta localização fitogeográfica dos buritizais está incorporada na visão que os Krahó têm do universo.

Segundo a cosmologia Krahó - vide MELATTI (1978) - o universo é circular e está dividido em três níveis: há um mundo celeste, que, semelhante à "terra", é habitada por outros índios - "as estrelas são fogueiras desses índios", por gaviões, urubus, mulher-estrela (entidade que ensinou a agricultura às mulheres), etc.; há o mundo intermediário, que é a "terra" propriamente dita, onde vivem; e há o mundo subterrâneo, onde vivem os porcos-queixadas, os tatus; por lá passam o sol e a lua antes de despontarem a leste e é um local repleto de buritis, chamado **Kroukhoti** (**krou** = buriti, **kho** = coletivo, **ti** = grande, isto é, grande buritizal).

Os três níveis do cosmos têm contato entre si. A leste, tanto o mundo celeste e o intermediário se conectam através do pés do céu - são colunas, como o intermediário e o subterrâneo fazem conexão por um buraco.

O cosmos é circundado pela água (**Ko**), com a cúpula celeste impedindo o seu derramamento; a água divide o mundo intermediário em seco e molhado; na condição de chuva, a água conecta o mundo celeste ao intermediário.

Para além da cúpula celeste, a leste, vivem bichos horríveis como cobras gigantes, lacraias, ratos com chifres, etc.

O conhecimento Krahó do universo está articulado à sua mitologia. Como os Krahó localizam o buriti no mundo subterrâneo e no intermediário, apresento dois mitos que fazem referência aos buritis nesses dois níveis cósmicos.

O mundo subterrâneo - grande buritizal - é abordado no mito "a história do rapaz que caiu no buraco", que recolhi na aldeia de Cachoeira.

"O rapaz falou pra mãe: - **Intxe** (mãe), eu vou pra caçada. Aí o rapaz foi e depois ele achou tatu no buraco. Aí cavou, cavou até ele afundou. Caiu em cima do buriti. Aí veio porco-queixada, é **klô** e ele falou pro porco-queixada: me desce. Aí andou com porco-queixada. **Klô** levou rapaz no buraco, prá subir, **Klô** falou: - Fica aí em cima de **Klô**, senão **Canoti** (cobra grande) come você. Aí subiu nas costas de **Klô**, chegou. **Klô** falou pro rapaz: - Olha, nesse chapado você pode ir até aldeia. Pronto, rapaz saiu e depois chegou na aldeia. Ei! Rapaz já vem vindo e a mãe chorando" (Sr. Messias, 1990).

A seguir, destaco um trecho do mito que narra as aventuras de Sol e de Lua entre os buritizais do mundo intermediário. Ambos encontram-se em um buritizal. As palmeiras são baixas e Sol e Lua apanham seus frutos com as mãos. Os frutos de Sol são maduros, vermelhos, mas os de Lua, devido a um encantamento feito pelo Sol, são sempre verdes, escuros. Lua se zanga, atira com força um dos frutos no caule do buriti, que imediatamente começa a crescer até atingir a altura atual. Sol afirma então que não se poderá mais apanhar frutos de buriti apenas com as mãos e Lua justifica que assim poderão saber sempre onde há água (NIMUENDAJÛ, 1946).

Peço licença para nos próximos parágrafos arriscar-me a algumas considerações sobre o material apresentado, visando uma aproximação ao lugar do buriti no pensamento Krahó.

Com os dados etnográficos acima citados construí um modelo visual do cosmos Krahó, obtendo a seguinte forma:

Observamos que o cosmos tem a forma circular, com a espacialidade dada por duas direções: uma horizontal - o chão de cada um dos mundos do universo; e uma vertical, na qual os três mundos se conectam por colunas e buraco.

A água (**Ko**) está presente na totalidade do espaço. Ela circula o cosmos; ela corre horizontalmente no chão de cada um dos

mundos: no celeste porque ele é semelhante ao intermediário, que se divide em seco e molhado, e no subterrâneo porque o seu chão está em contato direto com a água que circunda o cosmos; e finalmente, como chuva a água percorre o cosmos na vertical.

Os buritizais do mundo intermediário e os do mundo subterrâneo têm em comum o fato de se localizarem no encontro do elemento terra com o elemento água.

Vimos que no mito de Sol e Lua, a altura atual dos buritis indica a presença de água no local. O que é endossado pelos nossos ecólogos ao afirmarem que o habitat dos buritizais são os brejos das nascentes dos córregos.

No mundo subterrâneo, o chão como um todo está em contato com a água. Tem-se condições para a existência de um grande buritizal, o que é coerente com o seu nome, **Kroukhoti**.

Se a leitura que fiz desse material for correta, os buritis são vegetais que dependem de quantidades equivalentes de água e terra juntos para viverem, o que os torna especiais para os Krahó.

Os krahó usam o seu sistema de metades - **wakmeye** e **katamye** - como categoria de pensamento ordenadora do universo. Nesse sistema os vegetais são classificados segundo dêem flores ou frutos na estação chuvosa ou na estação seca em respectivamente **katamye** e **wakmeye**. O buriti, no entanto, vossa o ano todo e é molhado e seco ao mesmo tempo.

Parece-me que o buriti é um vegetal especial para os krahó porque sintetiza seu sistema de metades, ele é uma unidade. Assim, suas folhas são classificadas quando verdes, **inkó**, em **katamye** e quando secas, **inkré**, em **wakmeye**; seus frutos, se estão verdes, identificam-se com a cor preta, são **katamye**, se maduros, com a cor vermelha, são **wakmeye**; seu caule recebe pinturas específicas que o transforma, o classifica e o relaciona com os homens **katamye** ou **wakmeye**, durante as corridas de toras; e na cestaria veremos que há duas direções do trançado do buriti **krou-ro**, ambas classificadas nesse mesmo sistema de metades.

II - KAIPÓ ERA O ARMARINHO DA MULHER

(Sr. Xavier, Aldeia de Cachoeira, 1990)

Quando cheguei na aldeia de Cachoeira, os Krahó já haviam sido comunicados, pelo funcionário da FUNAI, que eu viria para fazer um trabalho com "artesanato".

Receberam-me todos no pátio: levaram-me para banhar, deram-me de comer e instalaram-me na casa de **Txuc-Txuc**, o **Parí**, isto é, aquele que faz a mediação nos conflitos inter e extra aldeia. Na mesma tarde, começaram a trazer o "artesanato" para eu ver, trocar, trazer para São Paulo e mesmo vendê-lo.

Uns artefatos eram simplificações mal sucedidas dos em uso na aldeia, outros foram feitos especialmente para o consumo da nossa sociedade, tais como espanadores de pó e saias de penas de galinhas, para carnaval, segundo os próprios Krahó.

Estava ali a realidade triste para mim acostumada ao belo "design" krahó conservado no acervo do museu e para eles ao tomarem ciência de que eu não tinha vindo para trocar o "artesanato" por bens desejados da nossa sociedade e, sim, queria aprender sobre os seus artefatos.

Eu citava Melatti e Manuela Carneiro da Cunha e mais surpresos e confusos eles ficavam, visto que esses amigos lhes haviam perguntado sobre suas histórias, suas festas, seus mortos, seus parentes. Citava Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira e eles os

associavam às suas lutas contra as opressões exteriores. Felizmente, alguns senhores lembravam-se da época em que Vilma Chiara e Harald Schultz iam com um carro à aldeia e na volta o carregavam com "coisas dos krahó".

Começávamos a nos entender: "coisas dos Krahó" não faziam parte da classificação "artesanato". Para os Krahó artesanato eram os artefatos feitos para a venda à FUNAI e "coisas dos krahó" artefatos confeccionados segundo as suas necessidades de uso. O meu interesse pelas "coisas dos Krahó" provocou um reconhecimento e acolhimento amistoso da minha pessoa.

A primeira mala de artesanato que me mostraram naquela tarde pertencia ao Sr. Xavier - o homem mais velho da casa onde me hospedaram; logo ele se prontificou a me ensinar "as coisas dos krahó". No dia seguinte, levou-me para sentar na sua cama, trouxe-me os seus belos colares, pulseiras, apitos, cintos e passamos horas conversando sobre o mundo maravilhoso que permeia cada um daqueles artefatos. Quando lhe perguntei sobre os cestos e mais especificamente sobre o cesto **kaipó**, o Sr. Xavier o definiu, dizendo: - "**kaipó** ? **kaipó**... era o armarinho da mulher; para guardar os trens...". A informação seguinte, no entanto, foi desanimadora: - "só de antigo se fazia **kaipó**, hoje não faz mais" .

De fato, durante o período que permaneci na área dos krahó, com exceção de dois exemplares, não vi os **kaipó**. Mas, vi o seu substituto em pleno uso: tratava-se de tamanhos diferentes de

latas circulares, como as que acondicionam tinta para parede, leite em pó, castanha de caju, etc.

O **kaipó** era um cesto confeccionado pelos homens para uso exclusivo das mulheres.

Qual a utilidade desse cesto, ou o que guardava esse "armarinho", antigamente, na forma de **kaipó** e, em 1990, como latinhas de folha-de-flandres ?

Vamos tentar responder a esta questão através das fichas de identificação dos **kaipó** do acervo do Museu Paulista, da bibliografia pertinente e de minhas observações em campo.

Nos anos 60, a antropóloga Thekla Hartmann fez um trabalho de identificação dos **kaipó** do citado acervo, contando como informante com o índio **Krahó, Pokró**.

É interessante e necessário - porque acreditamos que tal procedimento faça parte da crítica às fontes - citar aqui, a seguinte observação sobre o informante **Pokró**. Thekla Hartmann nos esclareceu, pessoalmente, que em certa viagem de Vilma Chiara às aldeias Krahó, **Pokró** foi acusado de grande mentiroso e de sem validade as suas informações. Intrigas entre grupos na aldeia ou não, corremos o risco de estarmos trabalhando com informações menos verdadeiras; no entanto, e isso é interessante, como nos alertou Thekla Hartmann, se houve a mentira ela se elaborou com certa coerência e diríamos, segundo esse estudo, dentro de categorias do pensamento Krahó.

Em 1990 conheci **Pokró** na aldeia de Manoel Alves. Eu estava ali de passagem, assistindo a um rito de reintrodução de uma jovem à vida social; havia passado a noite acordada, atenta às muitas e concomitantes atividades da aldeia: foi possível apenas breves recordações sobre a época e as pessoas envolvidas no trabalho com o acervo do Museu Paulista.

Voltemos, portanto, às informações que constam das fichas museográficas. Podemos contar com a identificação completa de vinte e sete exemplares de **kaipó**, onde obtemos dados sobre dimensões, matéria-prima, formato, utilidade, uso e sexo do artesão.

As respostas dadas por **Pokró** à questão da utilidade do **kaipó** chamaram-nos a atenção em dois aspectos:

Em primeiro lugar, sua resposta variava segundo o **kaipó**. Serviam sempre para guardar algo, mas o quê? Às vezes só alimentos ou só miudezas, outras vezes combinando esses itens excludentes com cocos, ou seja, alimentos e cocos ou miudezas e cocos, e ainda associando cocos com o urucu (*Bixa orellana*).

Em segundo lugar, porque ao fazer a distinção entre cocos e alimentos, **Pokró**, evidentemente, não estava considerando coco uma espécie de alimento, como a nós é próprio.

A partir de então, duas questões tornaram-se pertinentes: qual teria sido o critério usado por **Pokró** para classificar os **kaipó** segundo a utilidade, e o que é coco para os Krahó.

Para respondê-las consideramos apenas os cestos usados por mulheres adultas e buscamos as relações possíveis entre os elementos variáveis do **kaipó** e sua utilidade. A variedade dos **kaipó** é dada pelo formato da base - quadrangulares ou retangulares; pelos padrões do trançado presentes na base e no bojo dos cestos - são quinze padrões de bases e quatorze de bojos; e pelas dimensões - variáveis entre 26 a 8 cm de altura por 18 a 66 de circunferência.

A Tabela 1 mostra as variantes formais do **kaipó** e sua utilidade de acordo com as fichas museográficas.

Tabela 1 - Variantes formais do Kaipó e sua utilidade

Ano de Coleta	R.G.	Formato da Base		Dimensões		Padrões do Trançado		Utilidade
		Quadrado	Retângulo	Altura	Largura ou circunferência	Base	Bojo	
1947	27	☐		23	16 x 14	F.9	F.5	
1949	2.744	☐		22	13 x 10	F.9	F.5	Cocos e urucu
1955	9.115	☐		8	7 x 2,5	F.15	F.15b	Cocos e urucu
1949	2.764	☐		13	21	F.11	F.5	Miudezas
1947	36	☐		11,5	23	F.1	F.5	Miudezas
1947	29	☐		17	41	F.19	F.19c	Alimentos
1947	26	☐		23	18	F.1	F.5	Alimentos
1947	30	☐		20	38	F.1	F.5	Alimentos
1949	3.118	☐		20	66	F.18	F.5	Alimentos
1949	2.736	☐		18	13 x 10	F.8	F.5	Alimentos
1949	2.735	☐		22	15 x 12	F.1	F.5	Alimentos
1949	2.745	☐		24	17 x 13	F.1	F.5	Alimentos
1949	3.117		☐	11	24	F.20	F.19d	Alimentos ou pequenos objetos
1949	2.747	☐		13	28	F.1	F.6	Alimentos ou pequenos objetos
1949	2.739	☐		12	19	F.18	F.5	Alimentos ou pequenos objetos
1949	2.743	☐		11	37	F.15	F.15b	Alimentos ou pequenos objetos
1955	9.116	☐		12	22	F.19	F.19b	Alimentos ou pequenos objetos
1955	9.114	☐		14	33	F.19	F.19a	Alimentos ou pequenos objetos
1955	9.113	☐		17	40,5	F.9	F.5	Alimentos ou pequenos objetos
1955	9.111	☐		14,5	34	F.17	F.17b	Alimentos ou pequenos objetos
1947	32	☐		13	30	F.1	F.5	Alimentos ou pequenos objetos
1949	2.766	☐		14	25	F.4	F.5	Alimentos ou pequenos objetos
1947	34		☐	9	8 x 4	F.20	F.20b	Cocos e miudezas
1955	9.123	☐		12	25,5	F.19	F.19a	Cocos e miudezas
1955	9.117		☐	8	8,3	F.21	F.21a	Cocos e miudezas
1947	33	☐		15	25,5	F.19	F.19d	Cocos e alimentos
1947	31	☐		20	32	F.4	F.5	Cocos e alimentos

Relacionando a altura dos **kaipó** com suas utilidades, observamos um critério geral perpassando os dados.

Tabela 2 - A altura e as utilidades do **kaipó**

Altura (em ordem crescente)	Utilidades
8	Miudezas
9	Miudezas e Cocos
10	-----
11	Miudezas ou Alimentos
12	Miudezas ou Alimentos, Cocos
13	Miudezas ou Alimentos
14	Miudezas ou Alimentos
15	Alimentos e Cocos
16	-----
17	Miudezas ou Alimentos
18	Alimentos
19	-----
20	Alimentos e Cocos
21	-----
22	Alimentos, Cocos e Urucu
23	Alimentos, Cocos e Urucu
24	Alimentos

A tabela acima evidencia esse critério geral: os cestos maiores que 17 cm de altura - os mais altos - guardavam alimentos, cocos e urucu, aqueles com dimensões entre 17 a 10 cm de altura - os

medianos - guardavam além de alimentos e de cocos, as miudezas e os cestos menores que 10 cm - os mais baixos - somente miudezas e cocos.

Uma vez que os **Kaipó** são sempre mais altos do que largos e que em campo observei que em substituição ao Kaipó os Krahó estavam usando latas circulares de três tamanhos diferentes, parece-me que podemos traduzir esse critério geral usando uma nomenclatura nossa, que relativiza e adjetiva objetos de mesmo tipo, segundo seus tamanhos. Nesses termos, temos o seguinte resumo do critério geral usado por **Pokró**:

- Cestos grandes guardavam alimentos, cocos e urucu.
- Cestos médios guardavam alimentos, miudezas e cocos.
- Cestos pequenos guardavam miudezas e cocos.

Com esse critério geral a questão da utilidade dos **Kaipó** fica parcialmente respondida, pois o informante **Pokró** foi muito mais específico na sua classificação.

Podemos afirmar, por exemplo, que um **kaipó** pequeno não guardava alimentos, só miudezas e cocos; no entanto, se observarmos os dados fornecidos por **Pokró**, notamos que há cestos pequenos específicos para miudezas e outros específicos para cocos e miudezas juntos.

Aqui se coloca, agora, em um outro nível, a questão do critério para essa sutil classificação.

Levanto a hipótese que tal critério passava pela leitura do conteúdo dos padrões existentes no bojo e na base dos **Kaipó**.

O estudo dos **Kaipó** através da confecção experimental desses cestos e da análise dos exemplares que fazem parte do acervo do Museu Paulista mostram que um **Kaipó** pode ser iniciado pelos Krahó de quinze maneiras diferentes e que seu bojo pode ser confeccionado de quatorze maneiras, determinando uma série de padrões distintos.

Em campo, os Krahó me ensinaram que cada artefato trançado tem padrões que lhe são específicos. A quase ausência dos **Kaipó** em campo contribuiu para sabermos muito pouco sobre o valor expressivo desses padrões específicos. Nesse estudo, portanto, foi possível relacionar apenas o aspecto formal desses padrões com a utilidade, o que não nos permitiu chegar a nenhuma conclusão por esse caminho. Apesar disso, parece-me interessante assinalar a semelhança entre a grande quantidade de opções na confecção de um **Kaipó**, determinando seus padrões e a grande especificidade no que toca à sua utilidade.

Em continuação à questão da utilidade do **Kaipó**, consideremos a distinção entre alimentos e cocos feita pelos Krahó, segundo os dados fornecidos por **Pokró**.

O que é coco para os Krahó ? Coco é o fruto da palmeira babaçu (*Orbignia sp*), como nos informa NIMUENDAJÛ (1946) referindo-se à coleta de frutos silvestres entre os Timbira.

O coco de babaçu "pode atingir até 15 cm de diâmetro longitudinal, encerrando 3 a 4 sementes oblongas, delgadas, oleaginosas, de 6 a 7 cm. de comprimento" (CORREA, 1926: 227).

Essas sementes embora possam ser comidas, entre os Krahó geralmente não o são, porque além de serem de difícil obtenção, o seu uso não alimentício é muito importante.

NIMUENDAJÛ (1946) refere-se às notas de Pohl sobre uma guerra entre os Krahó e os Põrekamekra, onde o que estava em disputa era a posse do babaçu de determinada região.

Segundo MELATTI (1978), "o babaçu não é quase consumido pelos Krahó, que não o possuem em seu território; guardam suas amêndoas, que obtém mais longe, presas por um fio de algodão e as usam menos para comê-las do que para produzir o sumo com que fixam a tinta de urucu ao corpo. Fervem também as amendôas em água, retirando o óleo que flutua sobre ela, que usam nos cabelos" (MELATTI, 1978: 41). Acrescentando dados, NIMUENDAJÛ (1946), WUSTMANN (1958) e BALDUS (1962) nos informam que o coco de babaçu seccionado ao meio transforma-se em um carimbo, usado para pintura corporal com matéria corante obtida do carvão misturado com a seiva do pau-de-leite.

Durante minha permanência na Aldeia de Cachoeira presenciei por três ou quatro vezes, no início da noite, as pessoas da casa onde eu estava hospedada ficarem bem quietas e aguçando os ouvidos, dizerem: - É **Kupem**... é **kupem** que vai chegar" (**Kupem** = termo que nos designa de modo geral). Pouco depois chegaram uns poucos sertanejos com um burrinho carregando dois cofos nas ancas, cheio de "coisas para trocar". Não assisti a nenhuma dessas transações, mas em uma das vezes vi, no outro dia, em várias casas, vasilhas com uma boa quantidade de sementes de babaçu, obtidas via esses sertanejos. Algumas eram furtivamente comidas, deixando no ar uma evidente auto-censura: elas seriam transformadas em óleo ou oportunamente usadas para se obter a tinta de urucu.

O óleo extraído das sementes de babaçu é usado para dar forma aos cabelos. Os cabelos compõem o que denominam "jeito certo de ser krahó".

Na aldeia, muitas pessoas estavam com os cabelos compridos até os ombros, mas com a parte de cima curta e com um sulco, formado pelo cabelo bem aparado à altura da metade da testa, em torno da cabeça, interrompendo-o na parte de trás. Os cabelos eram considerados bonitos - **impéi** - quando estavam de acordo com o "jeito certo de ser Krahó", isto é, deviam ter o citado corte e estarem lisos e brilhantes, efeitos conseguidos com o óleo de babaçu.

Mas também para a pele do corpo as sementes de babaçu são importantes. Certa tarde, como parte das atividades do **Tépyarkwa** (a festa do peixe), dentro de uma das casas, uma moça

foi pintada por uma mulher. A jovem ficou o tempo todo de pé, imóvel, apenas mastigando as sementes de babaçu, cujo sumo cuspiu na palma da mão da pintora, que embolando a pasta de urucu, a amolecia. Molhando a outra mão nessa tinta já bem homogênea, a pintora fez listras horizontais no corpo todo da jovem.

No centro da aldeia, no pátio, os homens estavam todos adornados e muitos exibiam padrões de pintura corporal. A metade **Tere** é monolítica, isto é, todos são lontras: tinham o corpo inteiro até o meio das canelas pintados de negro e na altura dos ombros, formando uma espécie de pala, o vermelho de urucu. A metade **Tep** é formada de inúmeras espécies de peixes: mostravam variados padrões em vermelho e negro na pintura do corpo, que correspondiam aos diferentes peixes.

A jovem que fora pintada no interior de uma das casas juntou-se aos homens no pátio e participou dos cantos e danças. Edvaldo- **Pentí** me informou: "- Ela dança pintada junto de **Tep** porque é a mulher do peixe".

Tanto NIMUENDAJÛ (1946) como CUNHA (1978) nos dão a dimensão da importância do coco-de-babaçu, como matéria-prima para atividades que fabricam o corpo humano. NIMUENDAJÛ (1946: 52) nos informa que "os próprios índios e todas as coisas que possuem são mais ou menos vermelhas com urucu,a tinta de urucu deleita a narina dos índios não menos que a cor vermelha agrada os seus olhos... Além de possuir virtudes antissépticas e profiláticas". CUNHA (1978: 53, 54) nos informou que "O urucu, com efeito, não é

tida como "pintura", mas como "tintura", e os Krahó usam verbos diferentes para "pintar" com jenipapo ou pau-de-leite, **hôg**, e "tingir" com urucu, **kukra**. A pintura propriamente dita é o desenho preto feito com jenipapo ou pó de carvão aplicado sobre a seiva do pau-de-leite, e nos interstícios do qual se espalha o vermelho de urucu". "Não cortar o cabelo e abster-se de pinturas corporais, restrições que são sempre concomitantes, significam, em todos os contextos, não participar da vida pública. Assim, foi-nos dito certa feita, os homens mais velhos não pintam o corpo, apenas braços, pernas e rosto já que ficam sentados às portas das casas, de lá exortando os corredores de toras e os participantes nos rituais. Pela mesma razão, asseguram-nos então, não se pinta a criança até ela sair ao pátio, apenas se a tinge com urucu".

Parece-me que essa seleção de dados etnográficos já nos permitem concluir o que é coco para os Krahó e avaliar a sua importância para essa sociedade. O coco de babaçu é utilizado prioritariamente para dar forma aos cabelos e para colorir a pele, quer como componente da tinta de urucu, quer como um carimbo. O coco de babaçu relaciona-se à corporalidade dos Krahó; é a matéria-prima para se fabricar aspectos da pessoa krahó. A distinção entre cocos e alimentos, que nos parecia incoerente, é lógica. Os **Kaipó** guardavam de modo bastante específico coco-de-babaçu, miudezas e alimentos.

A questão da utilidade do **Kaipó** ainda não se esgotou. Sabemos que os termos alimentos e miudezas são gerais, podendo abarcar uma série imensa de itens sob essas denominações. Parece-

me, portanto, que resta esclarecer quais as miudezas e alimentos se relacionavam ao **Kaipó**.

No acervo etnográfico do Museu Paulista inventariei 22 tipos de cestos Krahó. Em campo observei que, naquela oportunidade, havia apenas quatro tipos de cestos em uso na aldeia. Tratava-se dos tipos **Papko**, **Kohó**, **Makó** e do quase inexistente **Kaipó**. Também como recipientes vi latas, malas, caixas de papelão e cestos provenientes de outros grupos indígenas Timbira ou de sertanejos; esses cestos eram classificados pelo Krahó da seguinte maneira: - "É cofo, não é coisa de Krahó".

Atenho-me, a seguir, aos dados procedentes de minha estada entre os Krahó. São apenas observações não sistemáticas de campo, mesmo assim opto por abordá-las porque, como veremos, permitirão integrar a utilidade com outros aspectos do **Kaipó**.

Em campo, relacionados a miudezas havia o cesto **Makó** e as latinhas cilíndricas.

Os cestos **Makó** são de uso exclusivo dos homens, para guardarem as suas miudezas: anzóis, linhas de pesca, fumo, cachimbo, etc.

Em quase todas as casas observei latinhas cilíndricas compondo o arsenal de artefatos domésticos. Em duas ocasiões pude observar claramente a sua utilidade e uso; pertenciam às mulheres que nelas guardavam suas miudezas: vi pinça para depilação, tesoura e um **Akór**, colar de tiririca (*Cyperus rotundus*) em fase de confecção.

Quanto ao aspecto utilidade e uso, essas latinhas estavam substituindo o cesto Kaipó. Logo, podemos afirmar que as miudezas guardadas no **kaipó**, assim como o coco-de-babaçu, também se relacionavam à corporalidade dos Krahó.

Relacionados a alimentos havia dois tipos de cestos: os **Papko** e os **Kohó**. Ambos são de uso exclusivo das mulheres; os **Papko** são utilizados para transportar e armazenar os alimentos trazidos da roça e os **Kohó** apenas para transportar alimentos encontrados no caminho ou para a coleta dos frutos silvestres.

Embora tanto a coleta e a manipulação dos vegetais cultiváveis como o uso desses cestos sejam tarefas femininas, a posse e a distribuição desse alimento é coletiva, isto é, no cotidiano, ele é consumido por todos os habitantes da casa e, se armazenado em um **Papkó**, pode ser assediado por qualquer pessoa da casa.

Em campo, minha zelosa **Tui** mais de uma vez me ofereceu alimentos que estavam fora do esquema de armazenagem, preparo e consumo coletivo da casa. Ao dar-me um pedaço de mamão ou um pedaço de fígado de veado cozido e seco, seu gesto rápido e na ausência da maioria dos membros e transeuntes da casa tinha algo de super estimação e posse individual do alimento.

Parece-me que o **Kaipó** está relacionado a esse tipo de alimento, que chamarei de iguaria, embora não tenha visto a sua armazenagem em nenhum recipiente.

A afirmação acima baseia-se principalmente no caráter pessoal da posse dessas iguarias. Veremos que o **kaipó** era um cesto feminino e individual, logo, guardava itens - alimentos, cocos e miudezas - considerados bens particulares de uma mulher.

Para demonstrar o caráter individual do **kaipó**, abordaremos aspectos de sua forma e o modo de ser usado.

O **kaipó** é um cesto de base quadrada ou retangular, de onde sobe perpendicularmente o bojo de paredes firmes, dada a rigidez das talas de buriti. Possui uma tampa que se sobrepõe parcialmente ao bojo em uma proporção de 1:3. Essa tampa corre através de um cordel de algodão lateral.

Em campo observei o modo como estavam sendo usados os dois únicos exemplares de **kaipó** presentes e as latas circulares, suas substitutas.

Contrariamente às minhas expectativas, o cordel de algodão não servia para pendurar o **kaipó** nos ombros; aliás, um **kaipó** nunca é usado dessa maneira. Ele fica pendurado no esteio da casa, sobre a cama de sua proprietária; quando esta vai ausentar-se por mais tempo, ela o transporta dentro de um **Papko** ou o enlaça com um dos braços.

Quando Edvaldo-Pentí teceu um **kaipó** para mim, algumas mulheres na aldeia e, particularmente a minha **Tui**, ensinaram-me a fazer o que chamavam de "nó de **kaipó**": sobredobrando o cordel em cima da tampa, faziam um nó de onde

pendiam duas alças, as quais serviam para pendurar o **kaipó**. Ela me informou: " - Esse nó serve para guardar as coisas, aí ninguém mexe; se mexer fica sabendo porque uma não consegue fazer igualzinho estava feito".

O **kaipó** era portanto um cesto individual. Os itens que guardava eram bens particulares, uma vez que ficavam protegidos do assédio de outras mulheres pela tampa e pelo nó de **kaipó**.

O caráter também particular do alimento, comentado acima, faz-me concluir que os alimentos guardados no **kaipó** eram, provavelmente, as iguarias.

Os **kaipó** guardavam então: iguarias; miudezas tais como pinças para depilação, tiririca para a confecção do colar **Acor** e tesouras; e coco-de-babaçu para a obtenção de carimbos, óleo de babaçu e tinta-de-urucu.

O fato dos bens guardados no **kaipó** serem de posse particular não significa que eram usufruídos apenas pela dona do **kaipó**.

Como indicamos acima, temos poucos dados etnográficos relativos aos alimentos guardados no **kaipó**, logo não podemos abordar a sua circulação entre as pessoas. Por outro lado, tratando-se dos demais itens, podemos afirmar que eram bens usufruídos por outras pessoas, mas tendo a proprietária do **kaipó** e seus pertences como a mediadora desse consumo.

Tomemos as miudezas e o coco-de-babaçu. Vimos que pinças para depilação, tesouras, tinta-se-urucu, óleo de babaçu, carimbos, tiririca para o colar **Akor** são todos instrumentos relacionados a ações sobre o corpo humano. Os atos de depilar o corpo, cortar e cuidar dos cabelos, tingir ou pintar a pele, confeccionar o colar **Akor** são aspectos da construção da pessoa Krahó elaborados exclusivamente pela mulheres que trabalham o corpo de suas crianças, das mulheres e especialmente dos homens seus parentes, conforme observei em campo e documenta amplamente a bibliografia sobre os Krahó.

Na aldeia de Cachoeira, enquanto tecia um **kaipó** para mim, Edvaldo-**Pentí** me informou: " - De antigo, todo homem fazia **kaipó** para a mulher... era o marido que fazia para a esposa. Se não podia fazer, pedia para irmão dele, avô, tio, mas só parente podia fazer". Na mesma época, mas em outra oportunidade, o Sr. Messias se referiu ao mesmo assunto nos seguintes termos: "O **kaipó** só marido podia fazer, outro não; se outro fizesse, aí era para comprar".

Nos dados acima assinalamos que o **kaipó** de uma mulher era tecido pelo seu marido e em último caso pelos seus parentes afins masculinos por parte desse casamento e à pedido do marido.

Segundo a bibliografia sobre os **kaipó** os termos de parentesco marido **Impien** e esposa, **Iprô**, são usados por mais de um par de indivíduos. Para cada homem há as esposas potenciais, as

esposas classificatórias e a esposa-real; vice e versa para cada mulher. Para qual dessas esposas um homem tecia um **Kaipó** ?

A respeito das esposas potenciais, MELATTI (1978) nos informa: "cada homem chama de "esposa" todas as mulheres com quem acha que pode ter relações sexuais. E geralmente chega a ter relações sexuais com grande número delas, pois, apesar do casamento ser monogâmico, os homens e mulheres solteiros têm plena liberdade sexual, e aos indivíduos casados se oferecem muitas ocasiões em que podem manter relações extraconjugais" (MELATTI, 1978: 53). "Um Krahó só evita relações sexuais com as parentas mais próximas, entre as quais inclui todas as mulheres nascidas no seu segmento residencial original. Assim, cada indivíduo traça mais ou menos arbitrariamente os limites do seu grupo de parentes consangüíneos, dentro do qual estão necessariamente os indivíduos nascidos no mesmo segmento residencial em que ele também nasceu" (MELATTI, 1978: 54).

Sobre as esposas classificatórias, LADEIRA (1982) nos esclarece que entre os krahó os termos do parentesco estão ligados ao mecanismo de transmissão dos nomes pessoais. No ato de dar nome a uma pessoa, o par ideal de nominadores é formado pelos irmãos de sexo oposto: o irmão dá seu nome para o filho da irmã e, por sua vez, a irmã dá seu nome para a filha do irmão. Estabelece-se a relação nominador-nominado expressa pelos termos de parentesco **Keti** e **Ipantu** ou a relação nominadora-nominada nos termos **Tüi** e **Ipantu**. Uma vez recebido o nome possoal acarretará pertencer a uma das metades **Wakmeye** e **Katamye**; ter determinados amigos formais e

estabelecer formas de relacionameno designados por termos de parentesco. No caso dos termos de parentesco marido, **Impien** e esposa, **Iprõ**, um homem chama de esposa a todas as mulheres casadas com homens que possuem o seu mesmo nome. Essas chamamos de esposas classificatórias. A esposa real é aquela com quem um homem não só mantém relações sexuais, mas coabita.

Para qual dessas esposas um homem tecia um **Kaipó** ?

O **kaipó** é um objeto concreto e confeccionado com a tala do buriti, que lhe confere longevidade; logo, ele expressava de modo visível e duradouro a relação marido-esposa. Sua presença tornava evidente, isto é, pública essa relação, o que entre os khahó implicava em assumir as regras sociais daí decorrentes.

A bibliografia sobre os grupos indígenas Jê e especialmente sobre os Krahó já abordou profundamente as questões relacionadas às alianças matrimoniais nessas sociedades. Sabemos que o casamento uxorilocal introduz um conflito entre parentes consangüíneos e afins, uma vez que o homem sai da sua casa de origem e passa a morar na casa de sua esposa, onde obedece ordens e presta serviços para um grupo que lhe é alheio: o pai e os irmãos de sua esposa. Esse relacionamento conflitante só se resolve gradualmente, na medida em que o sogro fica mais velho e os cunhados ao se casarem, mudam-se, permitindo a esse marido tomar decisões representativas dessa casa. Decorre dessa situação que um jovem evita ao máximo tornar pública a sua relação afetiva com uma jovem e o casamento normalmente torna-se efetivo apenas após o

nascimento do primeiro filho do casal, momento em que passam a coabitar na casa de origem da esposa.

Referindo-se às prestações de serviços que um homem deve efetuar ao se casar ou ao se relacionar sexual e publicamente com uma mulher. MELATTI (1978) afirma: "O marido é um perene devedor, que paga os serviços sexuais da esposa, seus serviços de cozinha, seu trabalho doméstico, com presentes a seus parentes e também com serviços" (MELATTI, 1978: 53). "De fato, tudo o que um afim faz por um indivíduo deve ser retribuído: alimentos que venham a oferecer, um corte de cabelo, o choro por um parente morto"... "Essas prestações não ocorrem apenas no caso de matrimônios efetivos, mas também fazem parte das relações fora do casamento. Se um homem deflora uma moça, deve dar bons presentes aos parentes dela; se tem relações sexuais com determinadas mulheres está sujeito a prestar pequenos serviços ou dar presentes quando for solicitado" (MELATTI, 1978: 55).

Nesse contexto, um **kaipó** só poderia ser tecido nos relacionamentos marido-esposa públicos ou nos relacionamentos em que se desejasse torná-los públicos e efetivos. eram as esposas classificatórias e a esposa real que se encontravam enquadradas nessas situações.

Vimos que um homem adquire esposas classificatórias através da nomeação e é através do casamento monogâmico que os Krahó adquirem a esposa real. Podemos verificar que em ambos os casos há aquisição de parentes afins.

Ao abordar o sistema de parentesco entre os Timbira, LADEIRA (1982) afirma: "o que define a composição dos segmentos residenciais é a relação mãe/filha/irmãs e as questões com que se defrontam são com quem casar ?, com quem trocar nome ? - questões que conduzem e orientam as relações entre os grupos que fazem a vida cotidiana de uma aldeia Timbira" (LADEIRA, 1982: 7).

Por esse prisma, adquirir parentes afins significa estabelecer laços sociais que interferem nas decisões da comunidade.

Assim, seja o **kaipó** tecido apenas para a esposa real ou seja tecido para todas as esposas classificatórias ele indicava, em ambos os casos, a aliança social.

Até o momento esboçamos respostas considerando os aspectos formais mais evidentes do **kaipó**; mas o **kaipó** apresenta ainda aspectos bem sutis em seu conteúdo formal. Possui textura visual dada pelo entrecruzamento das talas lisas e brilhantes do buriti cruzadas aos pares, em duas direções. Em cada uma das direções, a luz permite-nos ver duas texturas e, jogando com essa qualidade, o artesão tece diferentes padrões de trançado na superfície do cesto. Através da seleção de técnicas de trançado os Krahó estruturam o cesto **kaipó**.

III - ANÁLISE VISUAL DA TECNOLOGIA DO KAIPÓ

Passa a seguir à minha tentativa de descrever as técnicas do traçado do **Kaipó** por meios visuais, embricanco, ao mesmo tempo, dados provenientes de contextos diferentes: coleções de museus, observações de campo e confecção experimental.

Todos os cestos **Kaipó** são iniciados pela base. Selecionei a base representada na figura 1 para iniciar estas descrições por esta ocorrer com grande freqüência em minha amostra - corresponde a 34% dos **Kaipó** examinados. Uma segunda razão presidiu a essa escolha: o precário **Kaipó** que, em campo, um dos informantes confeccionou a meu pedido, corresponde a esse tipo. Finalmente, os meus trabalhos de confecção experimental de **Kaipó** mostraram ser esta base a de feitura mais fácil, pois, desde o primeiro passo, as fasquias seguram-se mútua e uniformemente, de modo que mãos e dedos ficam livres para trançarem.

No centro externo desta base vemos uma configuração que lembra uma cruz: é o ponto de partida para a confecção do cesto.

Há nos **Kaipó** uma variedade de começos. Os tipos em cruz são obtidos pelo entrecruzamento de duas fasquias como é mostrado na figura 2. À primeira vista este começo não parece corresponder ao que é mostrado na figura maior. Tal impressão resulta da direção em que correm as fasquias - em diagonal - e que

deu origem ao termo utilizado no jargão da tecnologia cesteira - o trançado em diagonal. Trata-se de um termo que pretende privilegiar o processo de construção do trançado, mas que neste caso advém de uma percepção visual.

Figura 1 - Base do cesto Kaipó.

Figura 2 - Disposição das fasquias no início da confecção.

Em campo, ao iniciarem um **Kaipó** para mim, os Krahó da aldeia de Cachoeira colocaram as primeiras duas fasquias do trançado tal como ilustrado na figura 2 e continuaram o trabalho aplicando as demais fasquias sempre em ângulo reto com as iniciais. E não poderia ser diferente: se o início da base fosse já com trançado em diagonal, as bordas do cesto não seriam retas, pois cada lado formaria um linha angular; por sua vez, se o trançado que se iniciou em ângulos retos continuasse sempre assim, o bojo não seria em diagonal e sim reto. Para a obtenção de bojos com trançado em diagonal e borda reta, como são todos os **Kaipó**, é necessário o procedimento ilustrado na figura 3.

Figura 3 - Conexão entre base, bojo e borda do Kaipó:

A. Trançado da Base.

B. Com o auxílio de um cordel que segura as talas da base, inicia-se a formação dos cantos do cesto (↑) e do trançado em diagonal.

Notamos que para a construção de um cesto de forma quadrada ou retangular do tipo do **Kaipó**, pode-se usar o trançado reto, os Krahó bem o sabem, porém optam para sua construção pelo trançado em diagonal.

Esta categoria de trançado apresenta uma textura dupla, uma vez que para formar o tecido as fasquias sempre se sobrepõem. Como consequência, o trançado possui frente e verso que nem sempre são iguais. Quando diferentes, determinados padrões são usados indistintamente pelos krahó.

A figura 4 mostra o verso da base apresentada na figura 1. Este verso também é usado como frente, correspondendo a 8% de minha amostra. No centro vemos uma configuração que a literatura pertinente denomina de "começo em diamante"; em campo, os Krahó esclareceram-me que a esta configuração chamam de buraquinho, **icreré**, e que ao outro lado chamam de inchado, **rontòtu**.

As duas, bem como todas as outras formas de começo de **Kaipó**, constituem, para os Krahó, **iroc**, enfeites. São, porém, enfeites próprios, exclusivos desses tipo de cesto.

Figura 4 - Base de Kaipó.

A base e o bojo dos cestos são tecnicamente interdependentes: o tipo de começo que o cesteiro adota determina certas características no bojo.

Observando-se as bases já apresentadas nas figuras 1 e 4 notamos que do ponto inicial do trançado destas bases - umbigo, segundo a terminologia proposta por Berta Ribeiro - vão se formando duas linhas perpendiculares entre si a partir de um trançado claramente regular, isto é, com as fasquias entrecruzando-se sempre a um mesmo intervalo.

A mesma regularidade - intervalo - é encontrada nos bojos próprios desses tipos de base. A partir das linhas perpendiculares, base e bojo formam um *continuum* de mesmo tipo de trançado.

A figura 5 representa um bojo comum às bases acima ilustradas, mas não apenas: todos os **Kaipó** com bases cujo número e disposição inicial das figuras determinam esse mesmo intervalo nas linhas que partem do umbigo, apresentam esse tipo de bojo. Por esse motivo ele está presente em minha amostra com 33%.

Figura 5 - Bojo de **Kaipó**.

Figura 6 - Bojo do Kaipó.

O bojo representado na figura 6 corresponde a 7% da amostragem e em campo foi o tipo confeccionado para mim. Nele notamos na parte inferior o trançado exigido pelo tipo de começo, depois uma faixa mediana e novamente um trançado regular, com o mesmo intervalo anterior, mas com um sentido diferente.

O trançado em diagonal apresenta-se visualmente em duas direções: na parte inferior a direção vertical e na parte superior a direção horizontal. A faixa intercalada é decorrente da técnica

necessária para a inversão do sentido do trançado. Os Krahó a denominaram **Aican ietxo**, isto é, passagem.

No caso deste bojo a inversão do trançado foi feita na região mediana por opção do cesteiro, mas esta inversão necessariamente aconteceria, senão nesse local, nas proximidades da borda do cesto, a fim de possibilitar confecção do remate do cesto.

Para rematar o cesto **Kaipó** o cesteiro Krahó dobra a tala sobre si mesma com uma leve torção e a encaixa na próxima tala. Este procedimento só resulta em uma borda reta quando o trançado é na direção horizontal, pois na direção vertical a borda obtida é uma linha quebrada, um "zigue-zague".

Há dois tipos de remates de **Kaipó** porque o trançado em diagoal possui uma textura dupla, possibilitando ao cesteiro cortar uma das talas e dobrá-la, obtendo uma ourela simples, bastante fina e áspera; ou dobrar ambas as talas, obtendo uma ourela dupla, mais grossa e macia ao toque.

Apresento a seguir uma série de bases de **Kaipó**: a frente e seus respectivos versos.

Figura 7 - Base de **Kaipó**: frente - R.G. nº 27.

Figura 7a - Base de **Kaipó**: verso - R.G. nº 27.

Figura 8 - Base de Kaipó: frente - R.G. nº 2736.

Figura 8a - Base de **Kaipó**: verso - R.G. nº 2736.

Figura 9 - Base de **Kaipó**: frente - R.G. nº 10290.

Figura 9a - Base de **Kaipó**: verso - R.G. nº 10290.

Figura 10 - Base de **Kaipó**: frente - R.G. nº 11.334.

Figura 10a - Base de **Kaipó**: verso - R.G. nº 11.334.

Figura 11 - Base de **Kaipó**: frente - R.G. nº 2764.

Figura 11a - Base de Kaipó: verso - R.G. nº 2764.

Nas ilustrações das bases acima apresentadas podemos observar que a frente e o verso do trançado são diferentes. Confeccionando cada um desses tipos constatei que tecnicamente tanto um lado quanto o outro poderia ser a frente da base do **Kaipó**, mas, em minha amostra, ao contrário das bases primeiramente estudadas, nenhum verso foi usado como frente do traçado pelos Krahó.

As bases representadas nas figuras 7, 8 e 9 são denominadas por Berta Ribeiro de base com início "olho"; essa denominação leva em conta o aspecto visual, porém mesmo visualmente as bases diferem entre si quanto ao número inicial das talas trançadas. Já as bases representadas nas figuras 10 e 11 são próximas em aparência da base "olho", mas são diferentes entre si quanto ao número e disposição das fasquias inicialmente trançadas.

Embora as configurações centrais - umbigos - dessas bases sejam diferentes, todas formam o mesmo tipo de trançado na superfície restante da base. Em especial, vemos nas linhas perpendiculares entre si a regularidade e intervalo usado pelo cesteiro, fazendo com que os bojos tecnicamente próprios dessas bases, por possuírem igual trançado, sejam os já representados nas figuras 5 e 6. Ambos são possíveis de serem confeccionados com as bases acima, mas na amostra apenas os **Kaipó** de base representada na figura 7 - correspondente a 12% - têm bojos feitos desses dois modos, os demais - 2% da amostragem, ou seja, um exemplar de cada tipo - apresentam o bojo mais simples, ilustrado na figura 5.

Uma vez que voltamos a esses bojos, vamos retomar a questão das direções do trançado em diagonal.

O bojo representado na figura 6, como explicitamos anteriormente, apresenta o trançado em diagonal em duas direções: vertical e horizontal.

Confeccionando experimentalmente os trançados e em campo observando os Krahó tecendo os cestos e demais objetos de palha aprendi que a direção do traçado em diagonal depende da escolha de uma seqüência para se iniciar a alternância das fibras.

No trançado em diagonal podemos constatar que a verticalidade ou horizontalidade é expressão de um procedimento técnico que inverte a seqüência das fibras trançadas. Para se obter um trançado na direção vertical inicia-se o trabalho alternando-se as fibras segundo uma seqüência crescente e para se obter a direção horizontal usa-se uma seqüência decrescente.

As figuras 12 e 13 ilustram esses dois procedimentos, tomando como exemplo um trançado de intervalo três entre as fasquias. Como são os bojos apresentados até o momento.

A e B - Pontos possíveis para se iniciar o trançado, pois este pode ser confeccionado de cima para baixo ou de baixo para cima.

Figura 12 - Sequência crescente: trançado vertical.

A e B - Pontos possíveis para se iniciar o trançado.

Figura 13 - Sequência decrescente: trançado horizontal.

Anteriormente, descrevendo o bojo representado na figura 6 afirmei que a parte de baixo tem um trançado vertical e a de cima horizontal. Qual o critério usado para essa classificação, uma vez que o bojo em si só nos informa sobre direções diferentes ?

Usei como critério a leitura feita em campo pelos Krahó. É uma leitura visual baseada na técnica: as fibras são vistas como são trançadas, isto é, aos pares. Cada par forma uma unidade. O par horizontal chama-se **Kokaikor** e o vertical **Kotxua**. A figura 14 ilustra ambos os pares.

Figura 14 - Par kokaikor e Par kotxua.

Quaisquer trançados em diagonal são sempre **Kokaikor** ou **Kotxua**, segundo a direção do trançado seja, respectivamente, horizontal ou vertical.

Os termos **Kokaikor** ou **Kotxua** integram uma classificação mais ampla: **Kokaikor** é **Katamye** e **Kotxua** é **Wakmeye**.

Katamye e **Wakmeye** são metades, nas quais os Krahó ordenam pessoas, segundo o nome pessoal, animais, astros, plantas, isto é, provavelmente, todo o universo. Por exemplo: são **Katamye**: a estação chuvosa, a água, a lua, a noite, a cor preta, a sucuriju, o gavião, etc. Por sua vez, são **Wakmeye**: a estação seca, o sol, o dia, a cor vermelha, o milho, o periquito, etc.

Os elementos ordenados em cada uma dessas metades relacionam-se entre si por semelhança e os elementos ordenados em metades diferentes relacionam-se entre si por contraste. Se pertencer a uma dessas metades é um dado fixo, o contraste entre elementos **Katamye** e **Wakmeye** não é único, isto é, cada elemento de uma metade contrasta-se com todos os outros elementos da outra metade, dependendo do contexto das associações.

Em campo, os Krahó ao tecerem para mim o bojo de um **Kaipó** me explicaram que o trançado na direção horizontal - **Kokaikor** - é **Katamye**, ele "vai e volta como as águas" e que o trançado vertical - **Kotxua** - é **Wakmeye**, ele "sobe e desce como o milho".

É o trançado em diagonal, isto é, o buriti trançado, **Krou-ko**, que é classificado em **Ktoxua** e **Kokaikor**, integrando-se de modo dual no universo Krahó.

O cesto **Kaipó** é composto de ambos os pares. Ele é um todo.

Visualmente o par de fasquias **Kotxua** tem a forma V e o par **Kokaikor** a forma <. Esses são sinais usados também pelas pessoas no corpo - ante-braço, seio ou face - identificando a metade a que pertencem. Os Krahó fazem um paralelo entre a pele humana e a cestaria, pois, de modo coerente, o cesto **Kaipó** não identifica a sua proprietária segundo esse sistema de metades e a cestaria como a pele humana segundo CUNHA (1978) não tem cor, ambas são **Hakati**.

Os diferentes padrões do trançado em diagonal são obtidos não só invertendo-se a direção do trançado, mas também através do intervalo usado pelo cesteiro no entrecruzamento das fasquias.

Há inúmeros intervalos possíveis, mas não infinitos: qualquer que seja o intervalo adotado pelo cesteiro, este deve garantir a formação do tecido sem erros. Para a formação do tecido é condição o cruzamento das fibras aos pares: em cada novo momento do trabalho não se pode ter nem fibras em falta, nem em excesso, o que constituiria, respectivamente, um buraco ou uma superposição de fibras no trançado, isto é, um erro no tecido.

Entre os Krahó, para a confecção dos **Kaipó**, o intervalo mais usado é aquele em que o par de fibras cruza, ora por cima, ora por baixo, sempre três fasquias. Todos os bojos acima ilustrados correspondem a este padrão.

Há, porém, outros intervalos menos usados e que apresentam maior dificuldade em sua confecção, quer por terem intervalos maiores que três, quer por terem intervalos irregulares, isto é, intervalos onde o cesteiro cruza em cada vez quantidades diferentes de talas. Assim como os inícios da base, esses padrões de trançado irregulares são chamados de **Iroc** pelos Krahó.

As figuras 15 e 15a representam respectivamente a frente e o verso da base de um **Kaipó** confeccionado com intervalo quatro entre as talas. Constatamos esse intervalo, a nível visual, observando o trançado formador das linhas perpendiculares entre si a partir do centro da base. Uma vez que base e bojo são contínuas, o bojo desse tipo de **Kaipó** - correspondente a 4% de minha amostra - foi feito totalmente com o mesmo intervalo da base, como ilustra a figura 15b.

Figura 15 - Base do cesto: frente - R.G. nº 2743.

Figura 15a - Base do cesto: verso - R.G. nº 2743.

Figura 15b - Bojo do cesto - R.G. nº 2743.

As figuras 16 e 16a representam a frente e o verso de um outro tipo de base. Entre todas as bases estudadas em minha amostra, este tipo é o mais difícil de ser confeccionado porque se inicia o trabalho com sete talas soltas, o que é um número grande para ser devidamente entrecruzado até se obter um tecido que por si só se firme.

Embora a configuração central - umbigo - desta base seja diferente da ilustrada anteriormente, foi usado para sua confecção o mesmo intervalo quatro entre as talas.

Figura 16 - Base do cesto: frente - R.G. nº 10285.

Figura 16a - Base do cesto: verso - R.G. nº 10285.

A figura 16b ilustra o bojo deste exemplar. O cesteiro usou para a confecção deste bojo o intervalo três entre as fasquias, mas como decorrência do tipo de base escolhida e em continuidade a esta, formou-se em cada um dos lados do bojo uma linha mediana com intervalo maior, igual ao da base.

Figura 16b - Bojo do cesto - R.G. nº 10.285.

As figuras 17 e 17a são respectivamente a frente e o verso da base de um **Kaipó** com configuração central em cruz.

Aqui, o número de talas usado originou linhas perpendiculares entre si formadas por um par de talas cruzadas com intervalos diferentes.

A base como um todo, devido à diversidade de intervalos usados exige um bom domínio da técnica por parte do cesteiro.

Figura 17 - Base de **Kaipó**: frente - R.G. nº 9.111.

Figura 17a - Base de **Kaipó**: verso - R.G. nº 9.111.

Com a figura 17b ilustro o bojo deste **Kaipó** - exemplar único em minha amostra. Neste bojo base escolhida determinou em cada um dos lados uma linha mediana com um trançado de intervalos diferentes entre si, iguais aos da base. No restante do trabalho, o cesteiro optou por um intervalo dois entre as fasquias. A irregularidade inicial refletiu-se na hora de inverter a direção do trançado, formando dois tipos de **Aican ietxo**. Notamos que mesmo o trançado de direção horizontal foi mesclado com uma listra de intervalo menor entre as fasquias. Neste bojo o cesteiro joga tanto com necessidades técnicas como com opções individuais, o que revela sua maestria no domínio técnico da cestaria.

Figura 17b - Bojo do Kaipó - R.G. nº 9.111.

Mostro com as ilustrações 18, 18a e 18b, respectivamente a frente, o verso e o bojo de um **Kaipó** que nos permite mais uma vez falar em necessidades técnicas e em escolhas deliberadas.

Notamos que a configuração central desta base é em cruz e que seu verso é em diamante. Como nas figuras 1 e 2, porém em menor proporção - há apenas dois exemplares em minha amostra - este tipo de começo também é usado indistintamente como frente ou como verso do **Kaipó**.

Todas as bases de **Kaipó** até o momento apresentadas possuem frente e verso diferentes. Confeccionando experimentalmente todas essas bases aprendi que do ponto de vista técnico todos os versos são viáveis, isto é, pode-se confeccionar um cesto usando indistintamente quaisquer das frentes ou versos ilustrados. Desse leque de possibilidades, os krahó usam apenas esses dois tipos, fazendo uma escolha que se baseia em critérios próprios e culturais.

Figura 18 - Base de **Kaipó**: frente - R.G. nº 2739.

Figura 18a - Base de **Kaipó**: verso - R.G. nº 2739.

Este bojo é decorrente de uma necessidade técnica: uma vez escolhida a base da figura 18 pelo cesteiro, necessariamente o bojo apresentaria de cada lado a faixa central com os mesmos intervalos usados na base.

Figura 18b - Bojo de Kaipó - R.G. nº 2739.

Na seqüência mostro um grupo de **Kaipó**, cujos padrões da base e do bojo diferem muito dos já estudados, mas que são possuidores de uma série de características em comum, das quais destacaria a liberdade de criação do cesteiro.

A figura 19 ilustra a base de um desses **Kaipó**. Este tipo - presente em minha amostra na frequência de 12% - é comum entre outros grupos indígenas, como por exemplo, entre os Canela-Ramkokameka que como os Krahó pertencem a família linguística Jê-timbira, e entre os Guajajara, índios de língua Tupi, habitantes do Estado do Maranhão, na confecção de um cesto formalmente igual ao **Kaipó**, denominado **Pacuti**.

Figura 19 - Base de Kaipó - R.G. 35.

Nestes tipos de **Kaipó** a disposição inicial das fasquias para a confecção da base determina no bojo o trançado em diagonal sempre na direção horizontal. Embora a direção seja única - horizontal - encontramos variedades, mostradas nas figuras 19a, 19b, 19c, 19d e 19e.

O bojo ilustrado na figura 19a exemplica o trançado em diagonal horizontal e é o padrão mais simples e mais comum para a base apresentada acima.

Figura 19a - Bojo de **Kaipó** - R.G. nº 35.

A figura 19b mostra um bojo que aparentemente é igual ao anterior, mas se atentarmos para os intervalos usados em sua confecção notaremos intervalos maiores e menores formando listras. A sutileza dessas listras nos remete à acuidade visual Krahó que desenha e vê em um jogo monocromático de luz e sombra.

Figura 19b - Bojo de Kaipó - R.G. nº 9.114.

Na figura 19c o cesteiro em dois momentos inverteu a direção do trançado, formando uma faixa central no bojo. O trançado horizontal em baixo é decorrente da base, o de cima, como foi explicado anteriormente, é necessário para a construção do remate; a faixa central, no entanto, é uma opção livre do cesteiro.

Figura 19c - Bojo de **Kaipó** - R.G. nº 29.

As figuras 19d e 19e são visualmente diferentes e tecnicamente complementares entre si, pois são frente e verso de um mesmo trançado.

Figura 19d - Bojo de Kaipó: frente - R.G. nº 9.116.

O cesteiro obteve ambos os tipos de bojo usando intervalos irregulares entre as talas a serem cruzadas. Os padrões de trançado assim obtidos são também enfeites - **iroc** -, segundo os Krahó.

Figura 19e - Bojo de **Kaipó**: verso do bojo - R.G. nº 9116.

Se observamos todas as bases já mostradas, notaremos que elas se referem a Kaipó de formato quadrangular, mas os Krahó fabricam também Kaipó retangulares. A figura 20 ilustra um tipo de base de um Kaipó retangular. Notamos que o cesteiro a obteve iniciando o trabalho do mesmo modo como faria para tecer a base da figura 19, repetindo essa operação inicial em uma direção até conseguir o comprimento desejado da base.

Figura 20 - Base de Kaipó -R.G. 10.366.

Na figura 20a assinalamos que o enfeite, **iroc**, central, tem a direção vertical.

Como todos os **iroc** também são classificados pelos Krahó, segundo a direção do trançado diagonal, esse é um **iroc kotxua**.

Para a realização desse bojo foi necessário ao cesteiro passar do trançado horizontal próximo à base e decorrente dela para o **iroc** e dele novamente para o trançado horizontal próximo e obrigatório para a obtenção do remate do cesto.

Figura 20a - Bojo de Kaipó - R.G. nº 11.333.

Na figura 20b o enfeite - **iroc** - é horizontal; é **Kokaikor**. Usando dois padrões de trançado ligeiramente diferentes para a nossa percepção visual, o cesteiro teceu no terço inferior do bojo o que chamaríamos de faixa. Essa localização dá equilíbrio à forma como um todo, pois a tampa do Kaipó ocupa exatamente o terço superior do bojo.

Figura 20b - Bojo de **Kaipó** - R.G. nº 34.

A figura 21 representa outro tipo de base de Kaipó retangular. Trata-se, tecnicamente, também de uma variação da figura 19: o cesteiro repete a operação inicial em duas direções até obter a largura e o comprimento desejado da base.

Figura 21 - Base do Kaipó - R.G. nº 9.117.

Em nossa amostra, todos os **Kaipó** confeccionados com a base anterior - da amostra - apresentam o bojo ilustrado na figura 21a, que é semelhante na composição e no enfeite ao bojo da figura 20a. São sutis diferenças permitidas pela acuidade visual dos Krahó.

Todos os **Kaipó** retangulares têm o bojo com enfeite, **iroc**; mesmo nos exemplares de reduzidas dimensões (8 centímetros de altura) os encontramos, demonstrando o domínio da técnica e indicando a importância desse procedimento para o cesteiro.

Figura 21a - Bojo de **Kaipó** - R.G. nº 9.117.

IV - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em primeiro lugar, esse estudo mostrou como um artefato - o cesto do tipo **Kaipó** - tomado como uma manifestação concreta de uma sociedade - os Krahó - nos permitiu estudar fenômenos sociais.

Partimos da seguinte proposição: o cesto **Kaipó** - como qualquer outro artefato - é uma totalidade decorrente da interação entre as necessidades do artesão, as qualidades da matéria-prima escolhida e as particularidades da tecnologia empregada, por conseguinte contém informações sobre a sociedade que o produziu.

O desenho de observação e a reconstrução da tecnologia empregada na fabricação do Kaipó mostraram-se meios valiosos para a aquisição de novos dados etnográficos sobre a sociedade Krahó, porque ao permitir a distinção entre as exigências próprias dos meios empregados e as preferências ou opções do artesão, direcionou essa pesquisa, que buscou explicar aquilo que para os krahó era importante.

Uma vez que a tecnologia é o processo pelo qual as idéias e a matéria-prima são elaboradas de modo a estruturar a forma desejada, tomamos os dados etnográficos obtidos através da investigação da tecnologia usada para a fabricação do **Kaipó** como fio condutor para a apresentação dos saldos desse estudo.

Se nosso encaminhamento foi correto temos como saldo conquistas e o levantamento de questões a serem solucionadas.

Um primeiro dado etnográfico decorrente da análise do cesto **Kaipó**, mas que o extrapola, estendendo-se a outros artefatos, é a opção krahó pela técnica do trançado em diagonal.

No trançado em diagonal as fibras são necessariamente cruzadas aos pares. Pode-se cruzá-las em uma seqüência crescente ou decrescente, obtendo-se respectivamente um par vertical ou um par horizontal; visualmente temos **V e <**

Ao par vertical os Krahó denominam **Kotxua** e ao horizontal **Kokaikor**.

Ambos estão classificados segundo o principal sistema de metades ordenador da sociedade Krahó: as metades **Wakmeye** e **Katamye**, que agrupam pessoas, animais, vegetais, astros, pontos cardeais, substâncias como a água, reações químicas e físicas como o fogo, as cores, e etc. O par **Kotxua** é **Wakmeye** e o par **Kokaikor** é **Katamye**.

Para a fabricação do **Kaipó** - e, de modo geral, da cestaria - são necessários ambos os pares: **Kotxua** e **Kokaikor**. Cada cesto é, portanto, a união de **Wakmeye** e **Katamye**. Na cestaria temos os complementares juntos, o todo.

Podemos compreender porque para os Krahó a cestaria não tem cor, é **Hakati**. Nesse sentido, os Krahó traçam um paralelo entre a cestaria e a pele humana **Khö**, pois esta, como a cestaria,

também não tem cor e é exatamente com os sinais V ou < que a pele é marcada para identificar o lugar da pessoa no referido sistema de metades. É a noção de pessoa entre os Krahó que pode ser ainda mais estudada.

O trançado em diagonal relaciona-se à matéria-prima empregada na cestaria, o buriti.

Vimos acima que o traçado em diagonal permite à cestaria sintetizar as duas partes que compõem o mundo Krahó: **Wakmeye e Katamye**.

O buriti, parece-nos, que devido às suas características físicas e seu lugar na cosmologia Krahó, é um vegetal que também sintetiza essas mesmas metades.

De modo coerente, à cestaria, que não deixa de ser outra coisa senão trançado em diagonal, os Krahó denominam **Krou-ro**, isto é, buriti trançado.

As talas de buriti ao serem cruzadas aos pares fazem com que a luz incida de modo diferente na superfície de cada elemento de um par, criando uma textura visual com contraste. Esse contraste permite aos Krahó verem na monocromia das talas os padrões de trançado em diagonal.

Os dois tipos básicos de padrões são obtidos cruzando-se as talas de buriti de modo regular, isto é, sempre com um mesmo intervalo entre as talas. Esses padrões são chamados **Kotxua** e **Kokaikor**, como vimos, segundo a direção do trançado.

Mas há outros padrões que são obtidos cruzando-se as talas de buriti de modo irregular. A esses padrões os Krahó denominam "enfeite", **iroc**, e eles são específicos para cada artefato.

Assim, todos os inícios dos **Kaipó** - as bases - e todos os padrões irregulares dos bojos são enfeites, **iroc**, de **Kaipó**.

O fato desses padrões serem específicos dos **Kaipó** e de não os ter encontrado em campo, durante minha estada entre os Krahó, faz com que, a seguir, apenas apresente algumas questões decorrentes da análise desses padrões.

São padrões também classificados em **Kotxua** e **Kokaikor**, segundo a direção do trançado; porém, além disso, eles possuem um nome que os distingue entre si. Certamente, esse nome os coloca em relação a outras esferas do pensamento Krahó. A que se referem esses "enfeites" específicos dos **Kaipó** ?

A irregularidade empregada no cruzamento das talas faz com que nesses padrões a frente e o verso do trançado sejam diferentes.

Do ponto de vista técnico é viável empregar-se tanto a frente como o verso do trançado, mas os Krahó fazem uma seleção e utilizam indistintamente apenas alguns padrões.

No caso da base dos **Kaipó**, o uso indistinto da frente e do verso dos padrões tornariam possível confeccioná-lo de 23 maneiras diferentes. Os Krahó, no entanto, por serem seletivos, tecem

o **Kaipó** de 15 maneiras. Uma vez que não há necessidade de ordem técnica, qual o motivo para essas opções culturais dos Krahó ?

Nos **Kaipó**, como vimos, há padrões irregulares, isto é, enfeites - **iroc** - em todas as bases, em alguns bojos dos cestos com base quadrangular e em especial nos bojos de todos os cestos retangulares, mesmo nos exemplares de reduzidas dimensões. Por que um homem tecia **Kaipós** com padrões complicados, ou seja, tecia **Kaipós** enfeitados, ao invés de tecê-los de modo mais simples, o que é tecnicamente mais fácil ?

Certamente seu ato respondia a outras necessidades que não as utilitárias. Do ponto de vista utilitário, o mais fácil padrão da base - o da figura 1 - e o simples trançado em diagonal **Kotxua** e **Kokaikor**, executado com as talas de buriti, já permitiriam tecer um "armarinho", como tão bem o definiu o Sr. Xavier, na aldeia de Cachoeira, em 1990.

A rigidez das talas de buriti conferem ao **Kaipó** pouca maleabilidade. A confecção da tampa com as mesmas dimensões da base faz com que essa se encaixe no bojo, protegendo a área interna do cesto. A tampa e o bojo articulam-se através do cordel lateral, cuja utilidade não é só manter essas partes juntas, mas fechar o cesto com o nó próprio e pendurá-lo no seu lugar, que é o esteio da casa, sobre a cama de sua proprietária, providencias que garantiam a individualidade dos itens guardados no cesto.

Esse "armarinho" **Kaipó** guardava alimentos especiais, pequenos objetos, tais como pinça, tesoura e etc. e o coco-de babaçu - matéria-prima para a confecção do carimbo usado na pintura corporal, extração do óleo usado nos cabelos e extração do sumo para o preparo

da tinta de urucu. De modo geral, os **Kaipó** de tamanho grande não guardavam miudezas e reciprocamente os pequenos não guardavam alimentos; essa regra geral era permeada por outra, que especificava o **Kaipó** próprio para o item ou itens a serem guardados. Sugerimos que tal especificidade se relacionava com o significado dos padrões, enfeites dos **Kaipó**.

O **Kaipó** era um cesto de posse feminina e, de modo coerente, as miudezas e o coco-de-babaçu guardados nesse cesto permitiam à mulher transformar os corpos humanos.

A depilação, o corte e cuidado dos cabelos e o ato de colorir a pele são atividades relacionadas à construção da pessoa Krahó e realizadas pelas mulheres; elas elaboram o corpo das crianças, das mulheres e dos homens seus parentes.

Assim, o **Kaipó** era um "armarinho" pessoal, que guardava itens de propriedade individual, mas de consumo coletivo, mediado por sua proprietária.

O **Kaipó** era um cesto confeccionado pelos homens. Entre eles, era o marido ou um seu parente afim que a seu pedido confeccionava o **Kaipó** para a esposa. O **Kaipó** enquanto artefato, objeto concreto, explicitava uma relação de afinidade entre marido e esposa - quer por casamento ou por nominação - e como decorrência, a aliança social existente entre os grupos envolvidos nessa relação.

Em termos mais amplos o **Kaipó** perpassa, diz respeito e integra diferentes aspectos da sociedade Krahó, o que este estudo, com todas as suas lacunas, circunstâncias e intrínsecas, deixa claro.

VI - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, M.R.P. & DANATÊE, P.E.M. - **Palmeiras: Características Botânicas e Evolução**. São Paulo, Fundação Cargill, 1987.
- ARNHEIM, R. - **Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora**. Trad.: Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo, Pioneira / EDUSP, 1980.
- BALDUS, H. - **Os Carimbos dos Índios dos Brasil**. Revista do Museu Paulista, N.S. São Paulo, Vol. 13, 1961/62.
- BARTHES, R. - **A Câmara Clara; Nota Sobre a Fotografia**. Trad.: Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- BOAS, F. - **El Arte Primitivo**. Trad.: Adrián Recinos. México. Fondo de Cultura Economica, 1947.
- BOHANNAN, P. - **Social Anthropology**. New York, Holt, 1963.
- BOSI, A. - Fenomelogia do Olhar. In: **O Olhar**. Novaes, A. (org.). São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- CORRÊA, M.P. - **Dicionário das Plantas Úteis do Brasil e das Exóticas Cultivadas**. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, Volume I, 1926.
- CUNHA, M.C. - **Os Mortos e os Outros**. São Paulo, Hucitec, 1978.
- DERVILE, A. - **Ecologia Objetiva**. São Paulo, Nobel, 1981.

FOCILLON, H. - **A Vida das Formas**. Lisboa, Edições 70, 1988.

GEERTZ, C. - **Art As A Cultural System**. In: **Local Knowledge**. New York, Basic Book Inc. Publishers, 1983.

LADEIRA, M.E. - **A Troca de Nomes e a Troca de Cônjuges: Uma Contribuição ao Estudo do Parentesco Timbira**. Dissertação de Mestrado Inédita. Universidade de São Paulo, 1982.

LÉVI-STRAUSS, C. - **O Uso das Plantas Silvestres da América do Sul Tropical**. In: **Suma Etnológica Brasileira** - Vol. I. Cood. Ribeiro, B.G. Petrópolis, Vozes/Finep, 1987.

MELATTI, J.C. - **Ritos de uma Tribo Timbira**. São Paulo, Editora Ática, 1978.

MUNN, N. - **The Spatiotemporal Transformations of Gawa Canoes**. **Journal de la Société des Oceanistes**. Paris, 1979.

NEIMAN, Z. - **Era Verde ? Ecossistemas Brasileiros Ameaçados**. São Paulo, Editora Atual, 1989.

NIMUENDAJÙ, C. - **The Eastern Timbira**. University of California Publications in American Archeology and Ethnology. Vol. 41, 1946.

OLIVEIRA, L.R.C. - **Artesanato Krahó: Divisão de Trabalho e Trançado**. Relatório Inédito. Centro Nacional de Referência Cultural. 1978.

RIBEIRO, G.B. - Glossário dos Trançados Indígenas e A Arte de Trançar: Dois Macroestilos, Dois Modos de Vida. In: **Suma Etnográfica Brasileira** - Vol. II. Coord. Ribeiro, B.G. 2a ed. Petrópolis, Vozes/Finep, 1987.

SAINT-HILAIRE, A. - **Viagem Pelas Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais**. Trad.: Vivaldi Moreira. Belo Horizonte / São Paulo, Itatiaia / EDUSP, 1975.

SCOTT, R.G. - **Fundamentos del Diseño**. Buenos Aires, Victor Leru, 1979.

SEEGER, A; DA MATA, R.; VIVEIROS DE CASTRO, E. - A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras. **Boletim do Museu Nacional, nº 32**, N.S. Rio de Janeiro, 1979.

SPIX, J.B.V. & MARTIUS, C.F.P.V. - **Viagem Pelo Brasil: 1817-1820**. Trad.: Lucia Furquim Lahmeyer. São Paulo, Editora Melhoramentos, 1938.

WHITEHEAD, P.J.P. - A Disciplina do Desenho: Quadros Etnográficos Holandeses do Brasil Setecentista. Trad.: Thekla Hartmann. **Revista do Museu Paulista**, N.S., Vol. 33. São Paulo, 1988.

WUSTMANN, E. - **Crao**. Radebeul, 1958.

VI - RESUMO

Esse estudo objetiva mostrar a inserção sistemática do cesto do tipo **Kaipó** na sociedade Krahó.

Paralelamente sugere um meio de abordagem dos artefatos através do desenho de observação e da reconstrução técnica. Sugere, ainda, o uso do desenho de observação como meio de comunicação dos processos tecnológicos dos artefatos.

A análise dos aspectos visuais e estruturais da coleção de cestos **Kaipó** do acervo do Museu Paulista forneceu dados etnográficos. São 51 exemplares coletados por Harald Schultz e Vilma Chiara nas aldeias Krahó entre as décadas de 40 a 60.

Na atualidade dos Krahó não confeccionam o cesto **Kaipó**.

Assim, alguns dados etnográficos foram relacionados a diversos aspectos sociais e culturais dessa etnia, através da pesquisa de campo e da bibliografia pertinente. Outros dados etnográficos remetem a questões, especialmente os trançados específicos desse tipo de cesto - os enfeites - e a seleção de trançados que adotavam frente a um leque de possibilidades suas conhecidas.

O cesto **Kaipó** expressava com seu trançado em diagonal de buriti um mesmo princípio dual ordenador do mundo Krahó.

O cesto **Kaipó** explicitava aliança social entre parentes afins adquiridos via a relação marido-esposa. O cesto **kaipó** guardava os bens particulares de uma esposa - iguarias, miudezas e coco-de-babaçu - os quais eram consumidos por outras pessoas, mas tendo a sua proprietária como mediadora.

De modo claro, as miudezas e o coco-de-babaçu são matéria-prima para a elaboração do corpo humano; através do corte dos cabelos, da depilação, dos adornos e do ato de colorir a pele a mulher constrói aspectos da pessoa Krahó, sejam outras mulheres, crianças e principalmente homens.

Essa característica do cesto permanece em uso: recipientes - latas circulares de folhas de flandres - de tamanhos aproximadamente iguais aos **Kaipó** são usados com a mesma finalidade e com o mesmo gestual dos antigos **Kaipó**.