

O significado da variabilidade artefactual: a cerâmica dos Asurini do Xingu e a plumária dos Kayapó-Xikrin do Cateté

The meaning of artefactual variability: the ceramic of Asurini of Xingu and the featherwork of Kayapó-Xikrin

*Fabíola Andrea da Silva*¹

Resumo: Aspectos relativos à variabilidade encontrada em diferentes conjuntos artefatuais etnográficos: nos vasilhames cerâmicos Asurini e em alguns adornos plumários (braçadeiras) Xikrin. Mostra como diferentes atributos podem ser melhor definidores das tradições tecnológicas em termos culturais. Ressalta aqueles que podem ser indicativos de identidades sociais ou pessoais. São discutidas questões relativas à relação da variabilidade artefactual com as noções de identidade étnica e identidade social.

Palavras-chave: Variabilidade artefactual. Identidade. Kayapó-Xikrin. Asurini do Xingu.

Abstract: Aspects of the variability found in different artefactual ethnographic assemblages: in the Asurini ceramic and Xikrin adornments (featherwork braces). Show as different attributes can better define technological traditions in cultural terms. At the same time, I intend to stand out those that can be indicative of social or personal identities. In other words, I will argue about the relation of the artefactual variability with ethnic and social identities.

Keywords: Artefactual Variability. Identity. Kayapó-Xikrin. Asurini of Xingu.

¹ Universidade de São Paulo. Museu de Arqueologia e Etnologia. Professora e pesquisadora. São Paulo, São Paulo, Brasil (faandrea@usp.br).



O PROBLEMA DA VARIABILIDADE ARTEFATUAL

Compreender o significado da variabilidade artefactual encontrada no registro arqueológico é uma das principais preocupações dos arqueólogos. Estes direcionam o estudo levando em consideração suas quatro dimensões, ou seja, a formal, a quantitativa, a espacial e a relacional. Cada uma destas dimensões da variabilidade é entendida como resultado de diferentes processos de formação, que só podem ser identificados quando se considera o ciclo de vida dos artefatos ou, em outras palavras, toda a seqüência de atividades e acontecimentos a que eles foram submetidos, tanto no contexto sistêmico, quanto no contexto arqueológico (SCHIFFER, 1983, 1987).

Vários estudos etnoarqueológicos têm sido desenvolvidos com o objetivo de identificar os diferentes processos culturais que resultam na variabilidade dos conjuntos artefatuais, procurando a partir disso trazer à luz os seus significados. O presente trabalho é um exemplo deste tipo de estudo, com o objetivo de discutir aspectos relativos à variabilidade formal encontrada em dois conjuntos artefatuais etnográficos: nos vasilhames cerâmicos dos Asurini do Xingu¹ e nos adornos plumários (braçadeiras) dos Kayapó-Xikrin do Cateté². Mais precisamente, procurarei demonstrar como diferentes atributos formais destes conjuntos artefatuais são indicativos de identidade étnica, social e individual. Estes exemplos, por sua vez, servirão para discutir a questão da elaboração das tipologias dos conjuntos artefatuais arqueológicos e, conseqüentemente, das categorias analíticas conhecidas como Tradições e Fases.

A variabilidade formal dos artefatos

A variabilidade formal se refere às propriedades físicas de um artefato e sua análise deve levar em consideração aspectos como tamanho, espessura, peso, profundidade, textura, cor, consistência e contorno formal do mesmo. Para Schiffer e Skibo (1997) a variabilidade formal dos artefatos é resultante das escolhas tecnológicas levadas a cabo pelo artesão durante o processo produtivo. Estas escolhas são motivadas pela *performance* do artefato, pelo conhecimento e experiência do artesão, bem como por diferentes fatores situacionais, definidos como “as externalidades comportamentais, sociais e ambientais que atuam sobre a cadeia comportamental de um artefato e são incorporadas em cada componente específico da atividade”. Neste sentido, aspectos como as características físico-químicas das fontes de matéria-prima e a sua facilidade ou dificuldade de exploração, os procedimentos de manufatura, os mecanismos de transporte e distribuição dos artefatos, sua utilização, reuso, padrões de armazenagem e descarte, bem como as diferenças individuais de conhecimento tecnológico e as estruturas de ensino-aprendizagem, são elementos que precisam ser levados em conta nas análises sobre o tema. Ao mesmo tempo, autores como Lemonnier (1993), Mahias (1993) e van der Leeuw (1993), procuram demonstrar que as escolhas tecnológicas também estão relacionadas a fatores de ordem social e simbólica, salientando a importância de se considerar a organização social e as representações sociais como elementos inter-relacionados com as mesmas.

¹ Os Asurini do Xingu são falantes de uma língua da família lingüística Tupi-Guarani, do tronco lingüístico Tupi. Trata-se de um grupo ceramista e agricultor que atualmente ocupa uma aldeia às margens do rio Xingu, próxima à cidade de Altamira, no estado do Pará.

² Os Kayapó-Xikrin são um sub-grupo dos Kayapó Setentrionais. Eles são falantes de uma língua pertencente à família lingüística Jê. São agricultores e atualmente ocupam duas aldeias localizadas às margens do rio Cateté, próximas de Marabá, no estado do Pará.



Entre os Asurini e Xikrin, a variabilidade formal da cerâmica e da plumária é, sem dúvida, resultante das escolhas tecnológicas feitas pelos artesãos desde a seleção da matéria-prima até a elaboração do acabamento final dos artefatos. Estas escolhas, por sua vez, são conduzidas a partir de uma prerrogativa sócio-cultural ou de decisões individuais e as motivações das mesmas são tanto pragmáticas quanto simbólicas. Além disso, é possível dizer que o significado da variabilidade formal da cerâmica e da plumária Xikrin é eminentemente plurissemântico.

O significado da variabilidade da cerâmica Asurini

A cerâmica Asurini possui ampla variedade de contornos formais, tamanhos e motivos decorativos e a sua produção é uma atividade zelosa executada com extremo rigor pelas ceramistas e a partir de uma seqüência operatória extremamente detalhada. Cabe ressaltar, ainda, que esta variabilidade do

conjunto cerâmico é resultante de diferentes fatores, como funcionalidade das vasilhas, estrutura de ensino-aprendizagem, organização social, cosmologia, contingências históricas, expressando diferentes significados de ordem prática, social e simbólica.

Nos trabalhos de Müller (1987, 1990) e Ribeiro (1982) foi definido um conjunto básico de sete tipos diferentes de vasilhas usadas respectivamente para cozinhar, servir, armazenar e transportar alimentos e líquidos (*japepa' , jpapepa' i/jaeniwa, ja'e, ja'ekuia, japu, yawa, yawi*). Além destes, mencionam ainda outros treze tipos que são variações destas formas básicas e que seriam utilizadas com os mesmos fins (*jape'e, japeparakynga, ja'eniwa, ja'e, kume, japuryna, yajuruwa, yajuruwiho, yawijuruva, indajiwa, pupijanekanawa, kavioi, kavioi apua*). Atualmente, este conjunto de vasilhas apresenta uma diminuição na variabilidade de formas, ou seja, são encontrados especificamente os tipos *jape'ei, ja'ekuia, kume, uira, jarati, pekia, uã, kavioi, piriapara, ywua, pupijanekanawa* (Figura 1).

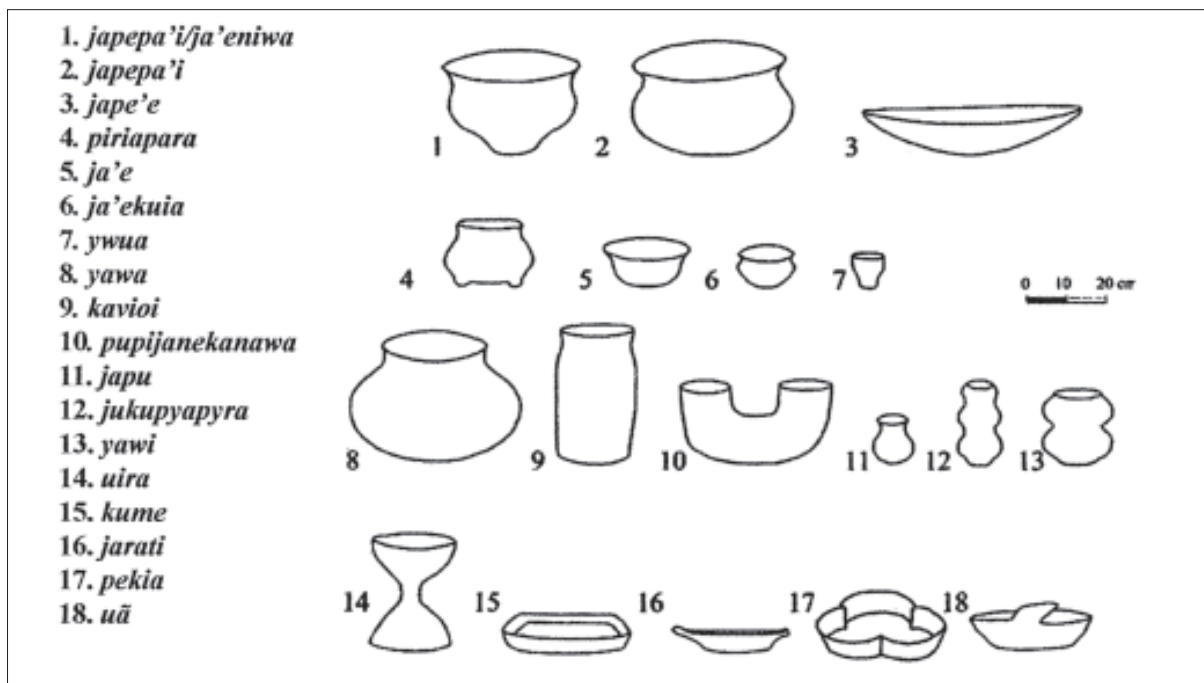


Figura 1. Formas cerâmicas.



Este conjunto de vasilhas pode ser dividido em quatro categorias gerais utilizadas no processamento, consumo e armazenagem de alimentos e líquidos: vasilhas de cozinhar (*japepa'i*, *japepa'i/jaeniwa*, *jape'e* e *jape'ei*); vasilhas de servir (*ja'e*, *ja'ekuia*, *piriapara* e *ywua*); vasilhas de consumir (*kume*, *uira*, *jarati*, *pekia* e *uã*); e vasilhas de transportar e armazenar líquidos (*japu*, *yawa*, *yawi*, *kavioi*, *jukupyapyra* e *pupijanekanawa*).

Esta diferenciação das vasilhas cerâmicas relacionada com a sua funcionalidade pode ser visualizada, principalmente, no contorno formal e no acabamento de superfície das mesmas. Assim, as vasilhas de cozinhar possuem contornos mais arredondados, bordas refletidas, diâmetro de abertura da boca semelhante ao diâmetro do corpo e não são pintadas na superfície externa. As vasilhas de servir apresentam, na sua maioria, a borda refletida com um diâmetro de tamanho semelhante ou superior ao diâmetro do corpo e todas recebem pintura na superfície externa. As vasilhas de consumir

alimentos têm contornos formais muito diversificados, mas a maioria dos mesmos é do tipo platiforme – com exceção do tipo *uira* – e com decoração na superfície externa. E, finalmente, as vasilhas de transportar e armazenar líquidos exibem, na sua maioria, bordas infletidas com diâmetro menor do que o corpo, gargalo e são pintadas na superfície externa.

As vasilhas usadas durante os rituais possuem contornos formais, tamanhos e motivos decorativos semelhantes às usadas no cotidiano. Na maioria das vezes, inclusive, as vasilhas usadas nos contextos rituais são aquelas usadas no contexto cotidiano. No entanto, as vasilhas usadas no contexto ritual, normalmente, são aquelas de tamanho maior, como é o caso das grandes vasilhas do tipo *japepa'i* e *ja'e*, empregadas respectivamente para cozinhar e servir o mingau ritual. O único vasilhame totalmente distinto dos demais é o grande *japepá* ritual, chamado *tauva rukaia*. Este é o receptáculo do sobrenatural *tauva* durante o ritual *tauva* do ciclo ritual do *turé* (Figura 2).



Figura 2. *Tauva rukaia* grande.



Aqui abra-se um espaço para outras informações sobre este ritual. O *tauva* é um conjunto ritual que faz parte do complexo ritual do *ture*, que está relacionado com “diferentes instituições como a iniciação dos jovens, a guerra e a celebração dos mortos”. Ele está relacionado ao mito de *tauwuma*, personagem mítica que é identificada pelos Asurini como a oleira primordial e que no mito teve seu marido morto pelo irmão e por isso vai embora do mundo dos humanos jogando-se ao rio e se transformando no sobrenatural *tauva*.

A organização social dos Asurini e a sua estrutura de ensino-aprendizagem da arte da olaria também são fatores que geram variabilidade no conjunto artefactual cerâmico. Conforme salientou Müller (1990, p. 64), entre os Asurini, o grupo doméstico é a “unidade básica da estrutura social tanto por ser uma unidade social e política (tradicionalmente identificada com o grupo local) quanto por suas atividades de subsistência”. Ela se constitui, também, numa unidade econômica de produção e consumo cujos membros mantêm relações de cooperação diária para a execução das diferentes tarefas de obtenção e processamento dos recursos. As mulheres são as organizadoras desta unidade econômica e social, sendo elas “a unidade básica de produção na sociedade Asurini”, cabendo aos homens “a circulação dos bens produzidos” (MULLER, 1990, p. 84). As mulheres são responsáveis pelo plantio das roças e o processamento dos alimentos, bem como pela elaboração das vasilhas cerâmicas que são consideradas como sendo “o símbolo da comida”.

O aprendizado da manufatura dos vasilhames cerâmicos ocorre no interior do grupo doméstico a partir da transmissão dos conhecimentos das mulheres mais velhas (avó, mãe, tia, irmã, cunhada) às mais jovens, desde a sua mais tenra idade. Tal fato leva as mulheres pertencentes a um mesmo grupo doméstico a produzirem vasilhames com contornos formais e motivos decorativos semelhantes, podendo gerar uma certa variabilidade entre os conjuntos de vasilhames dos diferentes

grupos domésticos. Esta diferença, porém, é quase imperceptível quando vislumbramos o conjunto total de vasilhas da aldeia, possível resultado do fato de a tecnologia cerâmica seguir parâmetros estéticos muito rígidos entre os Asurini. No processo de aprendizagem, o domínio do contorno formal das vasilhas é uma das etapas mais difíceis para as jovens aprendizes, pois são elaboradas inúmeras miniaturas das mesmas a fim de que a jovem ceramista, através da intensa repetição da seqüência produtiva, consiga adquirir a perícia necessária para reproduzir as especificações formais das vasilhas e atingir os padrões estéticos de aprovação social. Normalmente, as vasilhas produzidas pelas ceramistas inexperientes apresentam o contorno formal do corpo mal elaborado, o alisamento grosseiro das superfícies internas e externas, falhas nos motivos decorativos e na aplicação da resina na face externa (Figura 3).

Embora existam padrões estéticos bem definidos para a cerâmica Asurini, as ceramistas não se sentem impedidas de exercer sua criatividade individual. Todas dizem reconhecer suas vasilhas dentre as de outras ceramistas. Segundo elas, os traços de identificação estão no acabamento da borda, do fundo e do corpo. Parece ser na pintura, porém, que a sua individualidade se manifesta mais claramente.



Figura 3. Vasilhas de aprendiz.



Segundo Müller (1992, p. 247), a mulher aprende junto ao seu grupo doméstico um “repertório particular (...) de variações do padrão *tayngava*”³ e é na recombinação deste padrão de significado cosmológico que ela exerce a sua criatividade. Conforme aponta Roe (1995, p. 45), “não há contradição entre criatividade individual e protótipos tradicionais”. Assim, a partir de uma determinada estrutura de possibilidades oferecidas pela tradição cultural, as oleiras Asurini podem fazer suas escolhas individuais e fazer da confecção dos vasilhames cerâmicos, também uma forma de expressão de sua experiência pessoal (Figura 4).

Cabe ressaltar, porém, que da mesma forma que a criatividade individual pode aumentar a variabilidade de alguns atributos no conjunto artefactual, o passar do tempo e o falecimento de certos indivíduos pode resultar na perda de variabilidade. Segundo Roe (1995, p. 46-48), quando um artesão morre, ele pode levar consigo certos conhecimentos, o que resulta em um fenômeno chamado de ‘amnésia cultural’. Entre os Asurini isto já é perceptível, pois a morte de algumas ceramistas leva à diminuição quantitativa e/ou reprodução imperfeita – para os padrões Asurini de décadas passadas – de certas formas cerâmicas na aldeia.

Outras contingências históricas têm gerado variabilidade nos conjuntos cerâmicos Asurini, como, por exemplo, o contato intercultural e o comércio de vasilhas. A convivência das ceramistas Asurini com indivíduos da sociedade envolvente – principalmente com mulheres brancas – resulta na experimentação de novos contornos formais para as vasilhas. Esta transformação formal normalmente ocorre porque as Asurini tentam reproduzir na cerâmica as formas



Figura 4. Desenhos nas panelas.

³ Segundo Müller (1990, 1992), na arte gráfica Asurini, a maioria dos motivos é uma variação de um padrão estrutural conhecido como *tayngava* (imagem, réplica do ser humano), que é também o nome dado ao boneco antropomórfico utilizado nos rituais xamanísticos. Ele está, por sua vez, relacionado à noção de *ynga* (princípio vital) compartilhada por espíritos e humanos e manipulada pelos xamãs nos rituais. Este padrão associado ao domínio do sobrenatural corresponde a uma regra formal a partir da qual são produzidos vários outros desenhos cujos significados estão relacionados aos domínios da natureza e da cultura.



que elas observam no conjunto artefactual pertencente a estas mulheres, como painéis com alça e tampa, talhas para colocar água, fruteiras, frascos de perfume, vasos etc. Cabe ressaltar, porém, que tais transformações formais costumam ser de curta duração e quantitativamente pouco expressivas no conjunto de vasilhas cerâmicas registradas na aldeia (Figura 5).



Figura 5. Mudança cultural.

O comércio de vasilhas, por outro lado, gera uma transformação formal na cerâmica, que é quantitativamente muito expressiva no conjunto de vasilhas na aldeia. Atualmente, há mais vasilhas para vender na aldeia do que vasilhas para uso cotidiano. Neste caso, observa-se a miniaturização das vasilhas, especialmente daquelas do tipo *japepa'i*, passando a ser chamado de *japepai'i* e a admitir a tradução '*japepa'i* pequeno'. Além de uma modificação no tamanho, também observa-se que todas as vasilhas feitas para vender são pintadas, independentemente da sua forma e função tradicional - o *tayngava*, portanto, é um elemento fundamental na afirmação da identidade étnica Asurini (Figura 6).

Como é possível observar, a variabilidade da cerâmica Asurini possui significados que se referem às diferentes dimensões de ordem prática, social e simbólica. Assim, os diferentes contornos formais e a presença ou não de decoração nas vasilhas está diretamente relacionada com as características de



Figura 6. Miniaturas de vasilhas.

performance das mesmas. As diferenciações de tamanho, de maestria na elaboração das vasilhas e a escolha dos motivos decorativos são decorrentes da organização social e da estrutura de ensino-aprendizagem dos Asurini. A variabilidade dos motivos decorativos da cerâmica é uma conseqüência da criatividade individual de cada ceramista na recombinação e aplicação do motivo *tayngava*. E, finalmente, as inovações dos contornos formais e a miniaturização das vasilhas traduzem a dinâmica das relações interculturais dos Asurini.

O significado da variabilidade das braçadeiras Xikrin

A plumária é um dos conjuntos artefatuais mais importantes entre os Xikrin, sendo que estes a classificam de maneira genérica pelo termo *nekrei*, que pode ser traduzido como riqueza. Vários trabalhos foram produzidos fazendo menção à plumária Xikrin, ressaltando a sua importância na tradução dos princípios cosmológicos e sociológicos desta população indígena (VIDAL, 1977; GIANNINI, 1991; GORDON, 2003).

Segundo a mitologia Xikrin, os pássaros foram criados por dois heróis mitológicos, os irmãos *Akti* e *Kukrut-Uire*, que mataram o ser sobrenatural em forma de um gavião-real *Àkkaikrikiti*. Ao matarem *Àkkaikrikiti*, os irmãos tiraram suas penas grandes e sua penugem e com elas criaram as aves grandes e pequenas. Na seqüência da narrativa mítica, um dos

personagens coloca uma pena de pássaro no cabelo, criando assim os *nekrei*. Este mito é representado nos rituais de nomeação, ocasião na qual os Xikrin ostentam seus adornos plumários e, neste contexto, não apenas expressam a sua cosmovisão, mas também, possibilitam aos indivíduos identificarem a si mesmos e aos outros em termos de gênero, faixa etária, propriedade e herança de bens, relações de parentesco e amizade formal. Os rituais e os adornos usados são, portanto, fundamentais na organização e reprodução social dos Xikrin.

A plumária é um conjunto artefactual numericamente abundante, apresentando uma grande variedade de tipos de artefatos. Estes artefatos se constituem, principalmente, de adornos corporais de cabeça, tronco e membros. Dada a exuberância e abundância deste conjunto de artefatos, a explicação será restringida à variabilidade existente no conjunto das braçadeiras que são genericamente definidas pelos Xikrin como *padjê*.

As braçadeiras são adornos usados no braço à altura do bíceps. Entre os Xikrin, elas são usadas por indivíduos do sexo masculino e feminino pertencentes a diferentes categorias de idade. Elas são confeccionadas a partir de uma diversidade de materiais, por exemplo, fios de algodão, penas, sementes, miçangas e outras fibras vegetais (envira, entrecasca). As técnicas empregadas na sua elaboração são, especialmente, a enodação de tufo de penas em retículo, o encastamento de penas em sementes e a amarração da fleira de penas sobre cordel-base de algodão com nós verdadeiros. As braçadeiras feitas em envira e entrecasca apresentam a base feita a partir destes materiais.

A variabilidade no conjunto de braçadeiras é resultante das escolhas realizadas pelos artesãos referentes aos materiais e às técnicas a serem empregadas para a elaboração das mesmas. Estas escolhas, por sua vez, são realizadas levando em conta o gênero, categoria de idade, status social e relações de parentesco daquele que será o usuário

do adorno. Simultaneamente, aspectos como a criatividade individual do artesão, a valoração estética e o contato com outros grupos Kayapó e com a sociedade branca também são fatores que geram variabilidade neste conjunto artefactual.

Para entender esta variabilidade é preciso considerar a classificaçãoêmica das braçadeiras. Um aspecto importante é perceber que, para os Xikrin, o tipo de pena é o que define, na maioria das vezes, a categoria e o usuário da braçadeira - outras matérias-primas também são definidoras, porém, de forma complementar. Assim, existem quatro categorias principais de braçadeiras Xikrin: *padjê i abu*, *padjê kiã*, *padjê kajeti*, *padjê tykti*.

Todas estas categorias de braçadeiras podem apresentar variabilidade nas matérias-primas e nas técnicas de elaboração da base, normalmente elaborada com fios de algodão de coloração branca ou vermelha e com fleira dupla ou tripla, ou ainda, de entrecasca – alguns exemplares são feitos de miçangas, de fios de algodão tecido com padrão não Xikrin ou de palha trançada. A diferenciação na matéria-prima e na técnica de elaboração do cordel base de fios de algodão está relacionada com questões de valoração estética. O cordel triplo é considerado mais bonito (*mei*) pelos Xikrin, pois é mais difícil de ser confeccionado e a cor vermelha ou branca é resultado de uma preferência estética individual, da mesma forma que o uso de outras matérias-primas e técnicas. O uso da entrecasca, porém, está relacionado com questões de parentesco e de transmissão de bens ao usuário da peça. Isto também acontece em relação às braçadeiras *padjê i abu*, podendo haver, neste caso, diferenciação não apenas no cordel base, mas também na cor das miçangas e no tipo de penas.

As braçadeiras da categoria *padjê i abu* são feitas de penas pequenas de arara, apresentam uma combinação de coloração vermelha e amarela e são usadas exclusivamente pelas mulheres. Como já dito anteriormente, elas apresentam uma grande



variabilidade na combinação das matérias-primas e técnicas de elaboração, sendo esta variabilidade entendida como o *kukrodjo* da usuária. Entre os Xikrin, este termo é empregado genericamente para explicar a noção de propriedade, conhecimento, herança, identidade e se refere a diferentes coisas, como artefatos, cantos, danças, mitos, performances rituais, partes do corpo de animais e de seres humanos. Para outras informações, verificar Vidal (1977), Lea (1986), Fisher (1996), Silva (2000) e Gordon (2003). Além disso, este termo pode ser empregado de diferentes maneiras, ou seja, para definir aspectos e elementos da cultura considerados de propriedade: individual, pois foram herdados através da relação *tabjuo/i-nget/kwatui (i-kokrodjo)*⁴; de uma determinada categoria de idade, como o *me-noro-nure kokrodjo*, usado pelos jovens iniciandos⁵; de um determinado gênero, o *kokrodjo* – dos homens ou o *me-ni kokrodjo* – das mulheres; e os considerados de todos (*me-kuni kokrodjo*) (GIANNINI, 1991, p. 97). No caso das braçadeiras *padjê i abu*, é preciso entender a variabilidade como *i-kukrodjo*, no sentido de propriedade individual conforme foi descrito acima (Figura 7).

As braçadeiras da categoria *padjê krã* são feitas com penas pequenas de arara de coloração vermelha e são usadas somente por indivíduos do sexo masculino, independentemente da sua categoria de idade. A variabilidade que nelas aparece restringe-se ao cordel base de fios de algodão, que pode ser de



Figura 7. *Padjê i abu*.

coloração branca ou vermelha, e ao seu tamanho, definido de acordo com a idade e compleição física do usuário (Figura 8).

Pode ocorrer, ainda, uma diversificação no sentido de serem acrescentadas miçangas e outras colorações de pena, mas neste caso trata-se de uma *padjê krã*, que é *kokrodjo* de alguém – não necessariamente uma criança (Figura 9). A braçadeira que é eminentemente de criança é a chamada *padjê me i kaigó* (Figura 10).

As braçadeiras da categoria *padjê kajeti* são feitas de penas de tamanho médio, coloração amarela e usadas pelos homens adultos da categoria de idade *me-be-nget*, ou seja, pelos velhos. Alguma variabilidade pode ocorrer na base destas

⁴ Segundo Vidal (1977, p. 55-56, 106) *i-gnet* é o termo usado para identificar o pai do pai, pai da mãe e irmão da mãe e *kwatui* é o termo usado para identificar a mãe do pai, a mãe da mãe e irmã do pai, ambos em relação ao *tabjuo* de sexo masculino e feminino. A relação entre *i-nget/kwatui* e *tabjuo* implica na transmissão de nomes, privilégios e cargos rituais, bem como de solicitude de seu *i-nget/kwatui* com o seu *tabjuo*. Neste sentido, a noção de *i-kokrodjo* (i=flexão de 1^a. Pessoa absoluta; possessivo) pode ser entendida como “minha parte, minha atribuição, meu privilégio, ou seja aquilo que me cabe” (GORDON, 2003, p. 312).

⁵ Os Xikrin se diferenciam socialmente a partir das categorias de idade, que para o sexo masculino se apresentam da seguinte forma: *me-prire* (crianças pequenas), *me-boktire* (meninos com mais de quatro anos e que começam a se distanciar da mãe), *me-be-ngo-djure* (meninos de seis a doze anos que não ingressaram na casa dos homens), *megomañoro* (meninos introduzidos na casa dos homens), *me-mudjê* (meninos que receberam o estojo peniano), *me-noronure me-noronure-ã-tum* (meninos iniciandos e jovens iniciados), *me-krare* (indivíduos casados e com filhos), *me-kranure* (homens casados com menos de três filhos), *me-kratum* (homens casados com mais de três filhos), *me-be-nget* (homens velhos) (VIDAL, 1977, p. 57 e FISHER, 1991, p. 222).

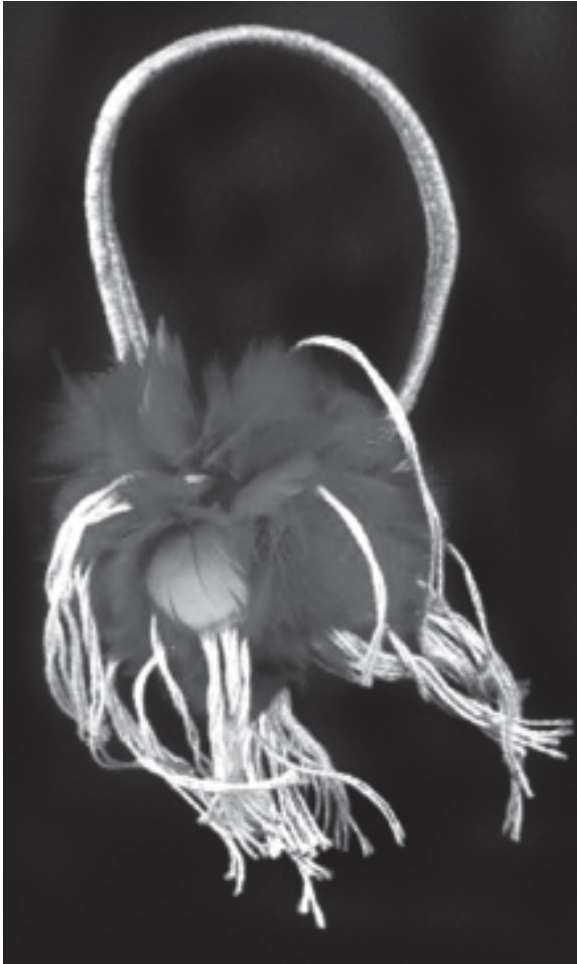


Figura 8. *Padje kra*.



Figura 9. *Padjê kokrodjo*.



Figura 10. *Padje I kaiagó*.

braçadeiras, feitas com fios de algodão com feira dupla ou tripla, fios tecidos em padrão não Xikrin ou trançados de palha. Ocorre ainda a base trançada com envira e entrecasca e neste caso se trata de um *kokrodjo* do usuário (Figura 11).

As braçadeiras da categoria *padjê tykti* são feitas com penas de arara e apresentam uma coloração esverdeada e azulada e são usadas exclusivamente pelos homens adultos da categoria *mekrare*, ou seja, os homens mais jovens com filhos e que ainda são vigorosos e considerados guerreiros. A variabilidade nesta categoria de braçadeiras se restringe ao cordel base de algodão duplo ou triplo (Figura 12).

Como se pode observar, a variabilidade no conjunto das braçadeiras Xikrin diz respeito a aspectos eminentemente relacionados a questões de



Figura 11. *Padje kajeti*.



Figura 12. *Padje tukti*.

identidade cultural e social. Ou seja, há um conjunto específico de braçadeiras Xikrin que as distinguem das braçadeiras de outros grupos Kayapó ou não Kayapó. Além disso, dentro deste conjunto existem sub-conjuntos ou categorias de braçadeiras que se referem ao gênero, idade e status social do usuário. Assim, quando um indivíduo usa um determinado tipo de braçadeira, ele passa a expressar uma determinada identidade social e, por conseguinte, a afirmar o seu papel social e o seu pertencimento a um determinado grupo de pessoas.

CONCLUSÕES

Por que estes estudos sobre a variabilidade de conjuntos etnográficos podem contribuir para a presente reflexão sobre a variabilidade dos conjuntos arqueológicos e a elaboração de tipologias e a definição

de Fases e Tradições? Como respostas, têm-se a questão da relação entre padronização e diferenciação da cultura material ser discutida, na arqueologia brasileira, a partir dos conceitos de Tradição e Fase; as Fases e Tradições explícita ou implicitamente fazerem referência a comportamentos humanos; as Fases serem compostas de tipos que são elaborados a partir dos diferentes atributos dos artefatos e as Fases comporem as Tradições; e ambos os conceitos pressupõem a constatação da variabilidade e da semelhança intra/inter conjuntos artefatuais, bem como a elaboração de tipologias.

As tipologias são consideradas ferramentas essenciais para os estudos de cultura material tanto no que tange à comunicação entre os pesquisadores como para os propósitos interpretativos. Alguns autores, porém, chamam a atenção para o fato de que as tipologias não são universais, ou seja, existem

diferentes entendimentos relativos à classificação dos artefatos (WHITTAKER; CAULKINS; KAMP, 1998). Os Asurini e Xikrin são um exemplo desta diversidade de possibilidades classificatórias. Em outras palavras, o que estes autores afirmam é que as tipologias são eminentemente subjetivas e, em última instância, uma forma de atribuir significado aos conjuntos artefatuais.

Na arqueologia brasileira, a elaboração de tipologias serve para ordenar e diferenciar os conjuntos artefatuais. Estes conjuntos, por sua vez, são unidos temporalmente para compor as Tradições e/ou particularizados temporal e espacialmente para compor as Fases. Assim, quando definimos Tradições e Fases estamos, de alguma forma, dando significado à variabilidade artefactual.

Cabe ressaltar que não pretendo adentrar na discussão sobre a plussemântica destes conceitos e nem tampouco rediscutir os modos pelos quais as Tradições e Fases foram e são definidas no Brasil, pois isto já foi feito por outros autores, inclusive nesta mesma publicação. O objeto de interesse neste artigo – tendo em vista esta discussão e os exemplos etnográficos anteriormente citados – é incitar o leitor a fazer uma reflexão sobre o significado das inúmeras Tradições e Fases arqueológicas no Brasil.

Muitas vezes, as Tradições e Fases foram definidas com o objetivo de situar no tempo e no espaço determinados tipos de artefatos. Será que isto é o suficiente para explicar os conjuntos artefatuais no que se refere aos comportamentos e processos culturais que lhes deram origem? E, neste sentido, será que a definição de Tradições e Fases realmente tem nos auxiliado a entender o modo de vida das populações no passado?

O que se pode apreender dos exemplos Xikrin e Asurini é que a variabilidade artefactual possui diferentes significados, sendo resultante de diferentes tipos de comportamentos e, além disso,

que a ela pode ser um índice de fronteiras e interações sociais ou, em outras palavras, de identidades. Além disso, foi possível perceber que certos atributos possibilitam uma maior ou menor variação – tanto sincrônica como diacrônica – nos conjuntos artefatuais e por isso servem para definir, cada um a seu modo, aspectos diferentes como identidades pessoais e sociais ou mudança e persistência cultural ao longo do tempo.

Sem dúvida, é um desafio para nós, arqueólogos, elaborarmos as tipologias dos conjuntos artefatuais arqueológicos, ordená-los no tempo e no espaço e, acima de tudo, dar significados a eles sem utilizar o conhecimento das categorias êmicas de classificação daqueles que produziram estes conjuntos no passado. Felizmente, no entanto, a Arqueologia tem desenvolvido uma discussão teórica e metodológica muito densa a respeito deste tema e novos caminhos estão surgindo para o aperfeiçoamento dos procedimentos de análise dos conjuntos artefatuais arqueológicos. Exemplo disso são as inúmeras publicações sobre a questão da relação entre estilo e função nos artefatos, sobre tecnologia e agência, sobre teoria da performance e do design e sobre os processos de continuidade e mudança cultural. Para maiores informações, consultar Wiessner (1983), van der Leeuw e Torrence (1989), Skibo (1992), Conkey e Hastorf (1993), Hayden (1998), Dobres (1995), Dobres e Hoffman (1994) Skibo e Schiffer (2001).

Voltando a questão do significado das Tradições e Fases, gostaria de salientar que se estas categorias não puderem ser úteis para explicar comportamentos e processos culturais, mas se restringirem à ordenação e descrição de tipos de artefatos no tempo e no espaço, elas deixam de contribuir para um dos objetivos principais da Arqueologia enquanto Ciência Humana, que seria o de explicar, através do registro arqueológico, os comportamentos e a trajetória das populações humanas no passado.



REFERÊNCIAS

- CONKEY, M.; HASTORF, C. (Eds.). **The Uses of style in Archaeology**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 5-17.
- DOBRES, M.A. Gender and prehistoric technology: on the Social Agency of Technical Strategies. **World Archaeology**, v. 27, n. 1, p. 25-49, 1995.
- DOBRES, M.A.; HOFFMAN, C.R. Social agency and the dynamics of prehistoric technology. **Journal of Archaeological Method and Theory**, v. 1, n. 3, p. 211-258, 1994.
- FISHER, William. H. **Dualism and its Discontents: social organization and vilage fissioning among the Xikrin-Kayapo of Central Brazil**. Dissertation to the Faculty of the Graduate School of Cornell University, 1991.
- FISHER, William. H. "Kayapo leaders, public associations, and the ethnophysiology of age and gender", paper apresentado ao simpósio "Amazonia and Melanesia: Gender and Anthropological Comparison", 1996, mimeo.
- GIANNINI, I. V. **A Ave resgatada: "A Impossibilidade da Leveza do Ser"**. Dissertação (Mestrado). Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1991a.
- GORDON, C. **Folhas Páidas: a incorporação Xikrin (Mebêngôkre) do dinheiro e das mercadorias**. Tese (Doutorado). Departamento de Antropologia. Museu Nacional. UFRJ. 2003.
- HAYDEN, B. Practical and prestige technologies: the evolution of material systems. **Journal of Archaeological Method and Theory**, v. 5, n. 1, p. 1-55, 1998.
- LEA, V. **Nomes e Nekrets Kayapó: uma concepção de riqueza**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1986.
- LEMONNIER, P. **Technological choices: transformation in material cultures since the neolithic**. London: Routledge, 1993.
- LEEuw, S. van der. Giving the potter a choice. In: LEMONNIER, P. (Ed.). **Technological choices: transformation in material cultures since the neolithic**. London: Routledge, 1993. p. 238-288.
- LEEuw, S. van der; TORRENCE, R. **What's New?: a closer look at the process of innovation**. London: Unwin Hyman. 1989.
- MAHIAS, M. C. Pottery techniques in India: technical variants and social choice. In: LEMONNIER, P. (Ed.). **Technological choices: transformation in material cultures since the neolithic**. London: Routledge. 1993. p. 157-180.
- MÜLLER, R. **De Como cinquenta e duas pessoas reproduzem uma sociedade indígena: os Asuriní do Xingu**. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Departamento de Antropologia. Universidade de São Paulo. 1987.
- MÜLLER, R. **Os Asuriní do Xingu (História e Arte)**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- MÜLLER, R. Tayngava: a noção de representação na arte gráfica. In: VIDAL, Lux B. (Org.). **Grafismo Indígena**. São Paulo: Studio Nobel/EDUSP/FAPESP, 1992.
- RIBEIRO, B. G. A Oleira e a Tecelã. **Revista de Antropologia**, São Paulo, n. 26, p. 25-61, 1982.
- ROE, P. G. Style, society, myth, and structure. In: CARR, C.; Neitzel, J. (Ed.). **Style, society and person: archaeological and ethnological perspectives**. New York: Plenum Press, p. 27-76.
- SCHIFFER, M. B. Toward the identification of formation processes. **American Antiquity**, v. 48, p. 675-706, 1983.
- SCHIFFER, M. B. **Formation processes of the archaeological record**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987.
- SCHIFFER, M. B.; SKIBO, J. The Explanation of Artifact Variability. **American Antiquity**, v. 62, n. 1, p. 27-50, 1997.
- SCHIFFER, M. B.; SKIBO, J. **Anthopological perspectives on technology**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2001.
- SILVA, F. A. **As Tecnologias e seus significados: um estudo etnoarqueológico da cerâmica dos Asuriní do Xingu e da cestaria dos Kayapó-Xikrin do Catete**. Tese (Doutorado). Departamento de Antropologia. Universidade de São Paulo. 2000.
- SKIBO, J. **Pottery function: a use-alteration perspective**. New York: Plenum Publ. Co., 1992.
- VAN DER LEEUW, S. Giving the Potter a Choice. In: LEMONNIER, P. (Ed.). **Technological choices: transformation in material cultures since the neolithic**. London: Routledge, 1993. p. 238-288.
- VAN DER LEEUW, S.; TORRENCE, R. **What' s New?: a closer look at the process of innovation**. London, Unwin Hyman. 1989.
- VIDAL, L. B. **Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira**. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1977.
- WHITTAKER, J. C.; CAULKINS, D.; KAMP, K. A. Evaluating consistency in typology and classification. **Journal of Archaeological Method and Theory**, v. 5, n. 2, p. 129-164, 1998.
- WIESSNER, P. Style and social information in Kalahari San Projectile Points. **American Antiquity**, v. 48, n. 2, p. 253-276, 1983.

Recebido: 13/07/2006
Aprovado: 03/04/2007

