

Desvendando significados:
contextualizando a Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté

Rita de Cássia Domingues-Lopes



Belém, PA
Fevereiro 2002

Capa:

Cinto couro de onça – *Mepredjó-rop-tük* produzido pelos Xikrín do Cateté.

Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté/UFPA. Reprodução (redução em 40%) de desenho de Levi Alcântara de Lima, estudante de Ciências Sociais e bolsista de IC/CNPq/UFPA.

Arte final de Rita de Cássia Domingues-Lopes.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS DA UFPA

Domingues-Lopes, Rita de Cássia

Desvendando significados : contextualizando a coleção etnográfica Xikrín do Cateté / Rita de Cássia Domingues-Lopes ; orientadora : Jane Felipe Beltrão. – Belém, 2002.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, 2002.

1. Índios Xikrín - cultura. 2. Etnologia. I. Universidade Federal do Pará. II. Título.

CDD 980.41

**Desvendando significados:
contextualizando a Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté**

Rita de Cássia Domingues-Lopes

Dissertação apresentada ao Mestrado em Antropologia, Departamento de Antropologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará sob a orientação da Prof^a. Dr.^a Jane Felipe Beltrão.

Belém, PA
Fevereiro 2002

Desvendando significados: contextualizando a Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté

Rita de Cássia Domingues-Lopes

Dissertação apresentada ao Mestrado em Antropologia, Departamento de Antropologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará sob a orientação da Prof^a. Dr.^a Jane Felipe Beltrão

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 15 de fevereiro de 2002.

Banca:

Prof^a. Dr.^a Jane Felipe Beltrão (orientadora)

Prof. Dr. Roque de Barros Laraia (examinador)

Prof.^a Dr.^a Lúcia Hussak Van Velthem (examinadora)

Prof. Dr. Raimundo Heraldo Maués (examinador suplente)

Belém, PA
Fevereiro 2002

Desvendando significados: contextualizando a Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté

Rita de Cássia Domingues-Lopes

RESUMO: A dissertação tem como objeto estudar a Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté que está sob a guarda da Reserva Técnica do Laboratório de Antropologia *Arthur Napoleão Figueiredo* do Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Pará. A Coleção Xikrín do Cateté é formada por 144 artefatos, coletados pelo antropólogo Protásio Friel (1912-1974) no início da década de 60, ao realizar trabalho de campo entre os Xikrín. O grupo indígena é considerado na literatura antropológica como um sub-grupo Kayapó, falante de dialeto da língua Kayapó, da família Jê, pertencente ao tronco lingüístico macro-Jê. Vivem às margens do rio Cateté, no município de Parauapebas, na região sudeste do estado do Pará. Atualmente, habitam duas aldeias: a aldeia Cateté, com 600 pessoas e a aldeia Djudjê-kô, com 240 pessoas, distante uma da outra cerca de 18 km. A Coleção é estudada com o propósito de contextualizar os artefatos que a constituem na busca de desvendar significados e sentidos e de reconhecer potencialidades atuais de uso dos objetos. Na trilha da contextualização, utilizo a Antropologia Interpretativa e a Análise de Discurso associadas aos dados obtidos durante o trabalho de campo realizado junto ao grupo, em julho de 2000 e no período de fevereiro a abril de 2001, indo da Coleção Etnográfica às aldeias Xikrín. A Coleção foi classificada a partir de Berta Ribeiro (1988), compreendendo adornos plumários e adornos de materiais ecléticos que ornamentam o corpo Xikrín no dia-a-dia e em momentos rituais, como o *Merêrêméi*; há também, armas; instrumentos musicais; objetos rituais, mágicos e lúdicos; trançados e objetos utilizados na preparação de alimentos, para o conforto doméstico e o trabalho manual, observado na Reserva e nas aldeias. A produção e o uso de 60% dos artefatos observados na Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté refletem aspectos da realidade e da identidade Xikrín apreendidas de geração a geração considerando valores e concepções que os aproximam e os distinguem dos demais grupos indígenas.

Palavras-chave: Coleções Etnográficas, Xikrín do Cateté, Artefatos, Cultura Material, Arte Indígena

Unveiling Meaning: contextualization of the Ethnographic Collection Xikrín do Cateté

ABSTRACT: The object of study is the Ethnographic Collection Xikrín do Cateté under the responsibility of the Anthropology Laboratory "Arthur Napoleão Figueiredo" Technical Reserve at the Anthropology Department of the Federal University of Pará. The Collection Xikrín do Cateté is constituted by 144 artifacts, gathered by anthropologist Protásio Friel (1912-1974) in the beginning of the 60s while carrying out field work among the Xikrín. The group is classified in the anthropological literature as sub-group Kayapó speaking a dialect of the Kayapó language from the Jê family which belongs to the linguistic line macro-Jê. They live on the river Cateté margin in the Parauapebas municipality, in Southern Pará. They currently live in two villages: the Cateté village that holds 600 people and the Djudjê-kô village with 240 people. They are separate from one another by 18 km. The collection is studied to allow the contextualization of the artifacts aiming at identifying their meanings and to acknowledge their potential contemporary use. In the trail of contextualization, I associate the Interpretative Anthropology and the Discourse Analysis tools with the data collected during field work carried out throughout the month of July 2000 and between february and april 2001 when visiting the Collection itself. The Collection has been classified based on Berta Ribeiro (1988) including plumary adornments and adornments made from several materials used by the Xikrín in their day-to-day life such as the *Merêrêméi*; there are also the weapons; the musical instruments; the ritual, magic and ludic objects; the straw wooven objects and other artifacts used for cooking, for domestic living and manual work tools as observed in the Reserve and the villages. The artifacts in the Collection are a reflection of some of the aspects of the Xikrín reality and identity apprehended generation after generation whom have considered values and concepts which constitute distinctive marks but also bring them close to other indigenous groups.

Key words: Ethnographic collections, Xikrín do Cateté, Artifacts, Material culture, Indigenous art

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	i
ABREVIATURAS UTILIZADAS	iii
TERMOS DE PARENTESCO	iii
ÍNDICE DE DESENHOS	iv
ÍNDICE DE FOTOGRAFIAS	v
ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES	vi
ÍNDICE DE MAPAS	vi

1. Adentrando à Reserva Técnica <i>com os Xikrín</i>	1
2. Coleções Etnográficas: possibilidades de estudo	9
3. Entre a Reserva Técnica e as Aldeias	31
4. Na trilha para contextualizar a <i>Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté</i>	47
5. No <i>Merêrêméi</i> em busca da <i>Coleção</i>	86
6. Revelando a tradição e a humanidade: <i>Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté</i>	135

Referências

- Fonte: cultura material
- Fonte manuscrita
- Fonte eletrônica
- Obras de referência
- Bibliografia referida

Apêndices

1. *Inventário da Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, da Reserva Técnica do Laboratório de Antropologia *Arthur Napoleão Figueiredo* (LAANF), Departamento de Antropologia (DEAN), Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), Universidade Federal do Pará (UFPA), por Rita de Cássia Domingues-Lopes.
2. *Nomenclatura dos objetos da Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, da Reserva Técnica do LAANF/DEAN/CFCH/UFPA, por Rita de Cássia Domingues-Lopes.
3. *Classificação da Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, da Reserva Técnica do LAANF/DEAN/CFCH/UFPA, por Rita de Cássia Domingues-Lopes.
4. *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté – catálogo* da Reserva Técnica do LAANF/DEAN/CFCH/UFPA, por Rita de Cássia Domingues-Lopes.

Agradecimentos

Agradeço à minha mãe, Natalice e ao meu pai, Eraldo, pelo amor refletido em acompanhamento e estímulo constante durante esta e outras trilhas percorridas na vida.

À minha irmã, Eulina, pela força e sensibilidade compartilhados durante longos e curtos diálogos. À minha prima, Renata com suas intermináveis perguntas sobre diversos assuntos no afã de sempre querer saber mais. A meus irmãos, Alexandre, Jorge e Marivaldo pelos momentos de discussões e brincadeiras no tempo oportuno. Não podendo esquecer da alegria dos “pequeninos” Marlon, Catarina e Ícaro e das cunhadas Fátima e Elizabete.

À Prof^a. Dr.^a Jane Felipe Beltrão, orientadora e amiga, agradeço pela confiança e paciência para desvelar os significados da *Coleção*, com muitas idas e vindas em vermelho, azul e preto cobrindo o caminho da produção não apenas com cores, mas também com risos e magias.

À Prof^a. Dr.^a Carmem Izabel Rodrigues, chefe do Departamento de Antropologia/UFPA que permitiu o acesso à Reserva Técnica e pelo apoio à continuidade do trabalho.

À Prof^a. Dr.^a Ana Suelli Arruda Câmara Cabral pelo início da caminhada em língua Jê.

À Marcilene Silva da Costa e Luiza de Nazaré Mastop-Lima pela ajuda e diálogo constante, jamais esquecendo a poesia e a musicalidade da vida, através de suas “gostosas” gargalhadas.

À Luiza de Nazaré Mastop-Lima pela interlocução continuada no Mestrado seja em sala de aula ou em campo, trabalhando *nas* aldeias e *na* Reserva Técnica do LAANF/UFPA, pela sua percepção aguçada e rara sensibilidade com o português e as artes, desenhou e orientou os demais desenhistas no registro dos artefatos da *Coleção*.

À Maria do Socorro Lacerda Lima, Levi Alcântara de Lima, Thiago Pinheiro e Elenflávia Palheta Mesquita, os “nossos” desenhistas, sem os quais não poderíamos mostrar fios, penas, palhas, sementes, madrepérolas e madeiras que compõem a *Coleção*. E o Carlos Eduardo Chaves “prointiano” de plantão sempre disposto a ajudar.

A Luis Junior Costa Saraiva e César Augusto Martins de Souza, novas amizades conquistadas no Mestrado que nos mostraram a *aldeia jurunense*, caminhando pelo “Céu” e pela “Santa Teresinha.”

Agradeço ainda àqueles que intermediaram as idas e vindas às aldeias Xikrín, como D. Loide dos Santos e seus filhos Raquel e Júnior que me acolheram em sua casa, tornando-se um ‘porto seguro’ em Marabá.

Ao Eimar Araújo, Administrador Regional da FUNAI, pela atenção dispensada “preparando” o terreno para seguir às aldeias.

À família Domingues Chagas, à Sylvia, Antônio, Thiago e Thaís que me hospedaram em Carajás, com toda alegria e confiança.

À Josino Almeida, funcionário da Companhia Vale do Rio Doce, pela ajuda nas “caronas” para minha entrada na Área Indígena Xikrín do Cateté.

Aos Xikrín, que me permitiram “passear” por suas aldeias, e aprender com eles os sentidos de *ser Xikrín*.

À Marinalva, Linduína, Rosa, Maria e Raimundo, *kuben* da aldeia Cateté pela ajuda e apoio durante a minha estada na área. Na aldeia Djudjê-kô agradeço à Ivonete, Ivan, Cida, Félix, Cláudia e Ivone, esta especialmente pelas “caminhadas” à aldeia.

À Fundação de Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de estudo concedida nesses dois anos de trabalho.

ABREVIATURAS UTILIZADAS

AI	Área Indígena
CFCH	Centro de Filosofia e Ciências Humanas
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CVRD	Companhia Vale do Rio Doce
DEAN	Departamento de Antropologia
FUNAI	Fundação Nacional do Índio
ICOM	Conselho Internacional de Museus
INPA	Instituto Nacional de Pesquisa da Amazônia
LAANF	Laboratório de Antropologia <i>Arthur Napoleão Figueiredo</i>
MPEG	Museu Paraense Emílio Goeldi
N.º	Número de tombamento
PI	Posto Indígena
UFPA	Universidade Federal do Pará
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura

TERMOS DE PARENTESCO

F	Pai
FB	Irmão do pai
FF	Pai do pai
FZ	Irmã do pai
HB	Irmão do marido
HF	Pai do marido
M	Mãe
MB	Irmão da mãe
MF	Pai da mãe
MM	Mãe da mãe
MZ	Irmã da mãe

ÍNDICE DE DESENHOS

1. Cesto paneiriforme (N.º 273)	25
2. Cinto couro de onça (N.º 268)	27
3. Aldeia Djudjê-kô	44
4. Diadema vertical (N.º 254)	50
5. Chocalho globular (N.º 233)	55
6. Pilão vasiforme (N.º 186)	57
7. Pilão vasiforme com pedestal	59
8a e 8b. Arco elipsoidal (N.º 322)	65
9a e 9b. Flecha lanceolada prismática (N.º 198)	67
10a e 10b. Flecha espeque (N.º 204)	68
11. Borduna circular lisa (N.º 192)	70
12. Formão (297)	71
13. Amolador de madeira (N.º 329)	72
14. Cinto tecido (N.º 283)	74
15. Fuso (N.º 276)	76
16. Fuso (N.º 277)	76
17. Tipiti de torção (N.º 224)	80
18. Riscador para pintura corporal (N.º 275)	94
19. Cachimbo de madeira imitando o fruto do jequitibá (N.º 315)	96
20. Pulseira (N.º 302)	97
21. Braçadeira emplumada (N.º 248)	103
22. Cinto de cordão (N.º 291)	103
23. Colar de plaquetas retangulares de madrepérolas (N.º 279)	106
24. <i>Menoronure</i> desenhado com seus adornos	108
25. Diadema vertical alçado (N.º 328)	109
26. Auricular disco de madrepérola (N.º 270)	115
27. Pingente dorsal emplumado (N.º 271)	116
28. Braçadeira trançada com sementes (N.º 247)	117
29. Representação da dança no <i>Merêrêméi</i>	122
30. Disco occipital (N.º 267)	124
31. Diadema vertical rotiforme (N.º 256)	127
32. Indumentária ritual de dança: máscara trançada tamanduá-bandeira e máscara macaco-prego	129

ÍNDICE DE FOTOGRAFIAS

1. Bekati confeccionando cesto	24
2. Vista aérea da aldeia Cateté	42
3. Forno de pedra- <i>ki</i>	42
4. Vista parcial do pátio da aldeia Djudjê-kô	45
5. Diadema vertical, <i>kruapú</i> e diadema vertical alçado, <i>mekutóp</i>	52
6. Mulheres Xikrín arrancando penas e penugens de arara vermelha	53
7. Chocalho globular decorando casa de <i>kuben</i>	55
8. Nhiok, pilando coco babaçu	59
9. Bep-djô preparando arco	65
10. Akruanturo mostrando como caçar com armas tradicionais	66
11. Krohokrenhum, chefe Gavião/Parkatêje, preparando arco	71
12. Mãe Xikrín adornando seu filho	77
13. Irebã mostrando como é utilizado o tipiti de torção	81
14. Sessão de pintura corporal	92
15. Cachimbo, <i>watikokó</i>	96
16. Rop-krore fumando cachimbo durante o <i>Merêrêméi</i>	97
17. Irebã pintando Bekwoitói	101
18a e 18b. Bekwoitói "arrumada" durante um dia na aldeia Cateté	102
19. <i>Menoronure</i> com colar de miçangas semelhante ao colar de plaquetas de madreperolas	106
20. Piudjô iniciando a confecção do colar de plaquetas retangulares de madreperolas	107
21. Pangrã adornado para o <i>Merêrêméi</i>	114
22. Braçadeira trançada com sementes	117
23. Casa dos Homens- <i>ngob</i> no centro do pátio da aldeia em dia de festa	119
24. <i>Menoronure</i> agachados no pátio da aldeia Cateté	119
25a e 25b. Xikrín dançando no <i>Merêrêméi</i>	121
26. <i>Menoronure</i> adornado com o <i>keikrü</i> e o <i>krôkrôktí</i>	124
27. À direita <i>menoronure</i> utilizando toucado Gorotire e à esquerda diadema vertical rotiforme Xikrín	126
28a e 28b. <i>Menoronure</i> paramentado para o <i>Merêrêméi</i>	128
29. Máscara do Aruanã – <i>bô</i>	129

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

1. Localização das aldeias ao longo do rio Cateté e os locais de coleta de matérias primas dentro da área indígena	39
2. Esquema do uso de adornos corporais entre os Xikrín	113
3. Movimentação dos <i>ngo kon bori tum</i> – velhos pais do maracá	123
4. Movimentação de entrada e saída da Casa dos Homens	131
5. Dança do final da tarde	132

ÍNDICE DE MAPAS

1. Área Indígena Xikrín do Cateté	38
2. Visão do em torno da Área Indígena Xikrín do Cateté, região sudeste do Pará	41

1. Adentrando à Reserva Técnica *com os Xikrín*

“... a cultura não se constitui em algo estático, parado no tempo, mas configura um processo e, como tal, é dinâmica, sujeita a transformações. Assim, as coleções [etnográficas] refletem momentos ou períodos histórico-culturais determinados, condicionadas que estão à presença de um agente coletor e às particularidades socioculturais dos contextos de origem.” (DORTA & CURY, 2000: 26-27)

O objeto de estudo desta dissertação¹ é a *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté* que está sob a guarda da Universidade Federal do Pará (UFPA), na Reserva Técnica do Laboratório de Antropologia *Arthur Napoleão Figueiredo* (LAANF), do Departamento de Antropologia (DEAN), do Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH).² A Coleção é trabalhada a partir de dois pontos de vista complementares: parte-se do trabalho de campo na Reserva Técnica do Laboratório onde ela está preservada para, em seguida, chegar às aldeias Xikrín. Com isso, pretende-se contextualizar os artefatos da Coleção, estabelecendo, assim, conexões entre os objetos da reserva com os observados *nas* aldeias.

Estudar a cultura material de uma sociedade torna-se importante à medida em que ela faz parte de um conjunto de expressões desenvolvidas por essa mesma sociedade. Além disso, a cultura material implica tanto relações com o meio ambiente quanto questões sócio-econômicas e culturais, as quais são reveladoras de vários aspectos, tais como valores, costumes e tradições manifestadas pelo grupo, expressando, deste modo, um estilo de vida.

Os artefatos produzidos na aldeia, inicialmente, têm o caráter de uso, tanto para adornar o corpo ou a casa, quanto para produzir alimentos e/ou outros materiais, enfim, possuem sentidos e significados dentro de tal contexto. Desta maneira, quando os objetos são produzidos e retirados de seu contexto original, para integrar, por exemplo, uma

¹ O trabalho está inserido na linha de pesquisa *Antropologia das Populações Amazônicas* do Programa de Mestrado em Antropologia/UFPA.

² Doravante o nome das instituições e unidades didático-científicas serão referidas pelas abreviaturas.

coleção etnográfica, tais objetos sofrem descontextualização,³ e muitas vezes são tomados como arte, com ressalvas de que são “primitivas” e “tribais,” tornando-se “tesouros” muitas vezes vistos de maneira “cristalizada” no tempo, como se ao permanecerem intocados sempre emanassem os sentidos vividos dentro do grupo, como diria Sally Price (2000). A descontextualização é defendida por pessoas que querem mostrar apenas o valor da arte primitiva através do exotismo que ela supostamente indica. Ultrapassar este sentido, urge trabalho de contextualização para demonstrar sentidos e significados que os objetos possuem para o grupo produtor, já que os artefatos produzidos referem-se a um contexto específico de relações sociais e culturais, ou seja, de como o grupo se organiza para dar continuidade à produção de sua arte e a quem, quando e como é permitido confeccionar um artefato, seguindo regras e valores. Desta maneira, “... a capacidade de contextualizar a arte, de lhe conferir significação cultural é sempre um assunto pertinente à cultura onde está inserida.” (VELTHEM, 1992: 84)

Estudar coleções etnográficas e, no caso, a *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, constituída pelo antropólogo Protásio Friel⁴ em 1965, é relevante como ponto de partida para compreensão não apenas da cultura material, mas perceber também aspectos imbricados no processo de produção, como a mitologia, a política, a economia. o xamanismo entre outros.

Desse modo, a razão da escolha pela *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté* compreende a preocupação de trabalhar com um grupo indígena do Estado do Pará, ao qual

³ Darcy Ribeiro, no ofício de antropólogo-coletor de objetos etnográficos com propósitos museológicos, relata: “... retirar aquelas coisas do uso corrente e retê-las seria como perder a fé de que os homens sejam capazes de continuar a fazê-las. O importante para os índios não é deter o objeto belo, mas ter os artistas ali, fazendo e refazendo a beleza, hoje como ontem, amanhã e sempre.” (1987: 30) Desta maneira, a produção dos objetos corresponde à atividade coletiva, envolvendo os diferentes contextos sociais e culturais, fazendo parte do cotidiano do grupo.

⁴ Günther Protásio Friel (1912-1974), antropólogo, que trabalhou no Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG) desde 1955 como pesquisador e organizador de coleções etnográficas, totalizando coleções de cinco grupos indígenas, são elas: Amahukaka (1958), Kaxuyana (1962), Munduruku (1958/1974), Tiriyó (1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1965 e uma sem data). As coleções Xikrín pertencentes ao MPEG foram constituídas em 1962 e 1964 perfazendo um total de 630 artefatos. Na UFPA foi professor de cursos de extensão e organizou oito coleções em parceria com Eduardo Galvão, nos anos de 1966 e 1967, tendo, ainda, organizado sozinho duas coleções em 1965, uma refere-se ao grupo indígena Xikrín do Cateté, coleção com a qual vou trabalhar e a outra trata-se do grupo indígena Aramagoto (Tiriyó). Consultar: Figueiredo (1981) e Rodrigues & Figueiredo (1982).

pudesse ter acesso, já que anteriormente trabalhei com a coleção etnográfica Ticuna do Estado do Amazonas,⁵ sem ter tido oportunidade de ir a campo.

Ao tomar conhecimento, através do *Catálogo das Coleções Etnográficas* existente no LAANF e organizado por Arthur Napoleão Figueiredo⁶ (1981), de objetos oriundos de diversos grupos indígenas do Pará,⁷ as peças Xikrín do Cateté chamaram-me a atenção.⁸ Ao manusear tais artefatos, fui refletindo sobre a existência das coleções como evidência de parte da cultura material produzida pelos grupos indígenas, e por mais que uma coleção seja tida como completa, ela dificilmente o será, se considerarmos que a cultura é dinâmica e, conseqüentemente, em processo constante de transformação, com o agregamento ou não de novos materiais e significados. Além disso, as coleções expressam a presença de sujeitos com idéias e valores na constituição de cada artefato, pois é nesse patrimônio produzido e preservado que podemos observar estilos e modos de vida, identidades culturais próprias de um grupo.

Ao trabalhar com a *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté* proponho a contextualização dos artefatos, na tentativa de reconhecer sentidos e potencialidades atuais de uso, dentro de determinados contextos cotidianos e/ou rituais atribuídos por seus produtores. Para atingir este propósito, acredito que seja necessário adotar os seguintes procedimentos: perceber o artefato em seu contexto sociocultural e como cada objeto está relacionado ao uso social atribuído por seus produtores e usuários; verificar, mediante trabalho de campo, se os artefatos que estão na Reserva Técnica do LAANF/UFPA ainda estão sendo utilizados pelo grupo produtor e, se positivo, como se dá essa utilização; e, por fim, verificar o potencial *atual* de uso dos artefatos recolhidos há 37 anos. Em outras

⁵ Cf. DOMINGUES-LOPES, Rita de Cássia. *A identidade Ticuna: (re)contextualizando as peças da Coleção Curt Nimuendajú*. Trabalho de Conclusão de Curso. Belém: UFPA, 1999. (mimeo)

⁶ Arthur Napoleão Figueiredo (1923-1989), antropólogo, trabalhou como professor titular do antigo Departamento de História e Antropologia da UFPA. Como pesquisador possuía formação clássica, trabalhando com desenvoltura entre grupos indígenas, entre praticantes de religiões afro-brasileiras, sem desprezar os desafios representados por sítios arqueológicos. Como antropólogo constituiu o acervo etnográfico do Laboratório de Antropologia da UFPA ao qual emprestou seu nome, entre as coleções que formou pela qualidade e/os artefatos que reuniu em colaboração com a antropóloga Anaíza Vergolino-Henry. Sobre o assunto consultar: Oliveira (1989) e Maués (1999).

⁷ O acervo é formado por 12 coleções de grupos indígenas localizados nos Estados do Pará e Mato Grosso, são eles: Anambé, Aramagoto (Tiriyó), Juruna, Kayabi, Kamayurá, Kuikuro, Suyá, Trumai, Txukahamãe, Xaruma, Xikrin (Kayapó), Yawalapiti. Compõe ainda o acervo, coleções interioranas e coleções afro-brasileiras, totalizando 1512 peças.

⁸ Agradeço a Prof^a. Carmem Izabel Rodrigues, chefe do Departamento de Antropologia/UFPA, por permitir o acesso à Reserva Técnica, para o olhar inicial e pelo apoio à continuidade do trabalho.

palavras, relacionar os artefatos que estão na *Coleção* com os que observei nas aldeias Xikrín, retornar à *Coleção* para descrever os objetos e comunicar o resultado.

O ponto de partida do trabalho foi a Reserva Técnica onde realizei, num primeiro momento, o levantamento da *Coleção* no *Catálogo* (FIGUEIREDO, 1981), para saber quantos e quais artefatos a constituíam.⁹ Depois classifiquei os objetos da *Coleção* em categorias artesanais baseadas no *Dicionário de Artesanato Indígena* (Ribeiro, 1988), o qual normatiza o vocabulário técnico dos objetos, permitindo a comparação de informações entre diferentes coleções. Esta última etapa aconteceu em dois momentos: o primeiro, antes da realização do trabalho de campo, quando utilizei além do referido *Dicionário*, a obra de Frikel, intitulada *Os Xikrin* (1968); o segundo momento, de posse das informações obtidas em campo, ratifiquei e retifiquei a classificação. O ir e vir da aldeia produziu muitos ajustes.¹⁰

Ao mesmo tempo que manipulava o *Catálogo* (FIGUEIREDO, 1981), o *Dicionário* (RIBEIRO, 1988) e a obra de Frikel (1968), a qual dispõe também dos nomes em língua Jê – língua falada pelos Xikrín – surgiu a necessidade de organizar a nomenclatura dos artefatos da *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, para ter disponível uma ferramenta de trabalho em que pudesse identificar os nomes dos objetos nas diferentes fontes.

Na seqüência, os artefatos da *Coleção* foram desenhados com o intuito de se criar um registro gráfico dos objetos que a constituem, tornando-se documentos que mostram detalhes da peça, fato que ajudou na descrição e evitou a excessiva manipulação dos objetos. Os desenhos foram feitos entre a primeira e a segunda etapa do trabalho de campo junto aos Xikrín, no período compreendido entre agosto de 2000 e janeiro de 2002.¹¹ Desta

⁹ As peças da *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté* da Reserva Técnica do LAANF são tombadas dos números 186 a 329. Conferir: *Inventário da Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, apêndice 1.

¹⁰ Cf. *Classificação da Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, apêndice 3.

¹¹ Os desenhistas que participaram desta etapa do trabalho fazem parte do Grupo de Pesquisa em Antropologia Urbana do projeto de pesquisa *Entre o rio e a cidade: a orla ribeirinha do Jurunas/Condor* coordenado pelas professoras Jane Felipe Beltrão, Carmem Izabel Rodrigues e Cristina Donza Cancela, da UFPA. Os desenhos foram feitos por Luiza de Nazaré Mastop-Lima (mestranda em Antropologia/UFPA), Levi Alcântara de Lima (graduando em Ciências Sociais/UFPA), Maria do Socorro Lacerda Lima (graduanda em História/UFPA), Thiago Pinheiro (graduando em História/UFPA) e Elenflávia Palheta Mesquita (graduanda em História/UFPA).

maneira, pude levar alguns desenhos para o segundo momento do trabalho de campo nas aldeias, que aconteceu no período de fevereiro a abril de 2001, com o objetivo de mostrá-los aos produtores Xikrín, os quais, a partir da observação, poderiam descrever o processo de produção, o uso e as matérias-primas empregadas no artefato. Junto aos desenhos, levei também algumas fotografias dos objetos que formam a *Coleção*, para apresentar as imagens por meio de diferentes recursos, no intuito de incentivar a narração dos Xikrín sobre os artefatos. A utilização desta técnica foi profícua porque os Xikrín, ao verem as imagens dos objetos, manifestavam alegria e surpresa e, a partir daí, contavam em sua língua como os objetos eram utilizados e confeccionados.

Para ilustrar o uso dessa técnica, apresentamos o seguinte caso: em uma das tardes, na aldeia Djudjê-kô, estávamos – Ivone Marçal¹² e eu – na casa de Piudjô, e havíamos mostrado a ele o desenho do cinto couro de onça, artefato preservado na Reserva Técnica. Com a folha do desenho em mãos, Piudjô olhou-o e, não o identificando, perguntou-nos que objeto era aquele. Imediatamente lhe dissemos que se tratava do “cinto couro de onça.” Ele ficou pensativo durante um certo tempo como se estivesse lembrando de algo e disse *amrebei ipai*-há muito tempo atrás se fazia aquele tipo de cinto, e acrescentou dizendo que atualmente não o confeccionam mais. Lembrou de ter visto um cinto semelhante há muito tempo atrás com seu pai e relacionou os nomes das matérias-primas empregadas, a partir do desenho feito em grafite (preto) sobre folha de papel (branca), Piudjô identificou as penas como sendo de urubu-rei, os atilhos, de miçangas, as sementes, *mroreikò* (sementes de tucum cortadas ao meio) e os fios, de algodão. Quando mostrei-lhe a fotografia colorida do mesmo objeto, ele exclamou novamente *amrebei* e sorriu, dizendo que as penas eram de papagaio e que os atilhos eram de sementes e miçangas, identificando as matérias-primas a partir das cores. Da “leitura” do desenho em grafite para a da fotografia colorida houve mudanças no que concernem às matérias-primas, todavia os elementos comuns a ambos também foram identificados.

O trabalho de campo nas aldeias Xikrín do Cateté foi de grande importância para contextualização dos artefatos da *Coleção*. Pude observar a utilização dos objetos na

¹² Ivone Marçal é professora da aldeia Djudjê-kô, que me ajudou durante as conversas estabelecidas em língua Jê com os interlocutores Xikrín ao decorrer do trabalho de campo.

aldeia, ouvir, e escrever¹³ explicações que foram dadas pelos produtores sobre a confecção dos artefatos, recorri também às técnicas de observação direta e de entrevista para compreender significados e sentidos dos artefatos. Assim, o trabalho de campo realizado nas aldeias Cateté e Djudjê-kô gerou modificações na classificação, que elaborei anteriormente, da *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*.

Desta forma, os artefatos que estão na Reserva Técnica do Laboratório de Antropologia/UFPA dizem respeito a tempo e espaço específico, por isso há necessidade de contextualizá-los, buscando interpretações, sentidos e significados oferecidos pelos produtores para confirmar ou refutar o que está registrado em função dessas mudanças ocorridas através do contato com a sociedade envolvente. O trabalho de campo realizado na Reserva Técnica e nas aldeias Xikrín do Cateté, associado às informações bibliográficas e museográficas, bem como a busca de outros trabalhos, o cotejo e a complementação das informações, auxiliou na contextualização da *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*.

As etnografias clássicas sobre o grupo, como a obra *Os Xikrin - equipamentos e técnicas de subsistência* de Protásio Friel, antropólogo-coletor da *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, foram de grande importância para a produção deste trabalho. Nesta publicação, o autor apresenta o resultado de seu trabalho de campo entre o grupo em 1962/1963, tratando especialmente da cultura material e da economia tribal (bases de subsistência). No que se refere à cultura material, Friel (1968) descreve as matérias-primas e os artefatos (armas, trançados, objetos de uso diário, utensílios para pintura, instrumentos musicais, brinquedos e indumentária) coletados por ele; sobre a economia tribal, trata dos ciclos econômicos e do seminomadismo, da agricultura, da caça e pesca, da coleta, do transporte de produtos, da alimentação e da preparação dos alimentos e refeições. Não há registro sobre a forma como ele conseguiu formar a Coleção que está na Reserva do LAANF/UFPA. *Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira: os Kayapó-Xikrin do rio Cateté*, de Lux Vidal, publicada em 1977, é outra obra de referência sobre o grupo. A autora é reconhecida, como especialista, pelo trabalho que desenvolve há anos entre os Xikrín. Em seu livro, relata a história dos Kayapó-Xikrin, utilizando fontes escritas e orais, incluindo mitos e lendas de origem do grupo, mapas e gravuras desenhados

¹³ Sobre as etapas de trabalho do antropólogo, consultar Cardoso de Oliveira (2000).

pelos informantes para ilustrar seus relatos e trata, sobretudo, da organização social e das cerimônias/rituais realizados pelos Xikrín.

Entre os trabalhos recentes sobre os Xikrín, temos *A ave resgatada: a impossibilidade da leveza do ser*, dissertação de Isabelle Giannini (1991) que trata de sistemas de etnoclassificação dos seres da natureza e de sua relação com a cosmologia do grupo, incluindo a descrição do ritual de nomeação *Tàkàk-Nhiok*, descrito pela primeira vez nesse trabalho. A autora ressaltou aspectos da preparação de alimentos, da confecção dos adornos e da transmissão dos mitos por meio dos cantos e danças praticados, em graus diferentes, por todos os membros do grupo. A descrição do ritual de nomeação me auxiliou perceber a utilização e o sentido dos adornos plumários como o *kruapú* e o *mekutóp*, ornamentos que observei nas aldeias Xikrín. Refere-se, também, um conjunto de artefatos, que são usados por homens, mulheres, crianças e iniciados durante este evento. Em 2000, *As tecnologias e seus significados: um estudo da cerâmica Assuriní do Xingu e da cestaria dos Kayapó-Xikrin sob uma perspectiva etnoarqueológica*, tese de Fabíola Silva, trata da tecnologia indígena, compreendendo a cerâmica Assuriní e a cestaria Xikrín, oferece elementos de descrição da cestaria a partir das tecnologias de produção, definidas como de curadoria e expediente.

Segundo Silva (2000), tecnologia de curadoria se refere à produção planejada dos artefatos, desde a obtenção e preparo da matéria-prima até a confecção final. Os objetos produzidos “... podem ser usados para cumprir várias tarefas e, dado o esforço despendido na sua elaboração, eles podem ser reciclados para serem usados em atividades diferentes daquelas planejadas para o seu uso inicial, bem como, transportados de um local para outro, guardados e estocados.” (2000: 128) A tecnologia expediente difere pela produção e uso, pois requer “... pouco esforço e tempo de trabalho, inclusive no que se refere à aquisição da matéria-prima,” (2000: 129) depois de usados, os artefatos produzidos com esta tecnologia são geralmente descartados. A autora trata ainda da confecção dos artefatos trançados, a partir do contexto social e espacial, revelando aspectos do ensino-aprendizagem no grupo, o que me ajudou a perceber a utilização, a distinção e as matérias-primas empregadas na categoria artesanal de trançados produzidos pelos Xikrín. Destaco, ainda, a relevância do *Dicionário do Artesanato Indígena*, de Berta Ribeiro (1988), para a produção deste trabalho como referência e parâmetro para organização da Coleção,

considerando que a obra normatiza a nomenclatura dos artefatos das coleções etnográficas pertencentes aos museus.

Abro em par as portas da Reserva Técnica para conhecer seu acervo e dar a conhecer o Acervo “tesouro” e, particularmente, a *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*. Parto às aldeias para observar os artefatos produzidos na Área Indígena Xikrín do Cateté. Na trilha, faço cinco paradas. A primeira compreende abordagem sobre coleções etnográficas, demonstrando como foram se constituindo, campo de estudo possível para o entendimento de grupos sociais. A seguir trato do *locus* e da metodologia empregada, descrevendo o trabalho de campo realizado tanto na Reserva Técnica quanto nas aldeias Cateté e Djudjê-kô. A terceira parada, diz respeito ao entrelaçamento dos dados obtidos tanto nos dois momentos de trabalho de campo, quanto através de referências bibliográficas consideradas registros válidos na tentativa de contextualizar a *Coleção*. À quarta paragem reservei a discussão sobre a utilização do corpo, como é apresentado, adornado e pintado, tomando, como mote, um ritual Xikrín, na tentativa de ver os artefatos em movimento.

Finalmente, após concluir a trilha, cardo os fios para demonstrar os ganhos obtidos com a quebra dos cristais. Lapidar e quebrar cristais do tesouro recluso na Reserva possibilita apresentar os produtores Xikrín ao mundo dos brancos.

2. Coleções Etnográficas: possibilidades de estudo

“As coleções de um museu são freqüentemente compreendidas como ‘coisas fora da vida’ e, nesse sentido as reservas técnicas são encaradas como cemitérios de objetos ou, em hipóteses mais alentadoras, como cavernas que guardam tesouros resplandecentes.” (CLIFFORD *apud* RIBEIRO & VELTHEM, 1992: 103)

As coleções etnográficas significam, na realidade, documentos materiais que ao serem estudados demonstram a relevância do tema como instrumento de análise e compreensão de/para determinado grupo étnico, tendo como ponto de partida a cultura material¹⁴ preservada em reservas técnicas de museus e/ou de universidades. As coleções¹⁵ adquirem valor de documento histórico e simbólico na medida em que exprimem a realidade material de uma cultura e suas transformações, permitem também o conhecimento do modo de vida tanto das sociedades de onde os objetos foram retirados, quanto da nossa, ao compartilhar as particularidades de cada uma. Ao mesmo tempo, as coleções nos informam sobre as diferenças entre sociedades, permitindo uma compreensão plural.

As expressões materiais de uma cultura estão relacionadas com o meio ambiente e com as relações sócio-econômicas nas quais foram produzidas e, justamente por estarem inseridas em um conjunto de relações sociais, culturais, econômicas, políticas e ambientais, faz-se necessário relacioná-las entre si. Desta forma, as sociedades se apresentam sob diferentes aspectos, para citar dois exemplos, o verbal e o material. O primeiro aspecto ocorre através das narrativas mitológicas feitas geralmente pelas pessoas mais experientes do grupo, que durante suas vidas acumularam experiências e histórias que serão transmitidas a filhos e netos; o segundo aspecto configura-se pelas criações culturais

¹⁴ Cultura material pode ser definida como vindo “[d]o termo alemão *materielle kultur*. Em francês *civilisation matérielle*. É a totalidade dos bens materiais que um povo possui para adornar e vestir-se, alimentar e abrigar-se, para poder lutar contra os inimigos e para traficar, para fazer música e ter divertimentos, em resumo, todos os dados concretos de uma cultura.” Consultar: Baldus & Willems, 1939: 73. Verbete Cultura material.

¹⁵ Segundo Pomian, coleção pode ser “... qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das actividades [*sic*] econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e exposto ao olhar do público.” Consultar: Pomian, 1985: 53. Verbete Coleção.

concretas dos homens, os bens materiais produzidos pelas pessoas de um grupo que refletem seus valores, costumes, tradições e mesmo, modificações advindas do contato com a sociedade nacional, e a produção de determinados artefatos que espelham em parte a identidade cultural do grupo no passado e no presente.

Os artefatos são produtos de uma história específica, que refletem as tradições reconhecidas pelo grupo e como este se relaciona com meio ambiente, utilizando-o, e nele imprimindo suas marcas. A tradição está ligada à socialização dos elementos que uma geração repassa a outra, através de meios e/ou processos de transmissão de saberes dentro do grupo. Assim, segundo Tekla Hartmann,

“... a atividade artesanal implica em certos comportamentos motores que deixam sua marca no artefato confeccionado. Na medida em que o aprendizado de técnicas artesanais é realizado através de observação e imitação, perpetuam-se em grupos tribais por gerações determinadas *maneiras de fazer as coisas ...*” (1976: 193. Itálico meu)

São esses modos de fazer, de confeccionar um objeto que caracterizariam em determinado aspecto um grupo, pois na produção há particularidades intrínsecas, a partir das quais o grupo é reconhecido, como por exemplo: o tipo de trançado, a cestaria Wayana (Norte do Pará) e Mundurukú (Sul do Pará);¹⁶ a utilização de certas matérias-primas próprias de uma região como, o grupo indígena Tükuna (alto rio Solimões, Amazonas) que utiliza a entrecasca de árvore para fazer o líber, matéria-prima básica para a preparação de suas máscaras;¹⁷ determinados instrumentos que ajudam na confecção dos bens materiais como teares, fusos,¹⁸ entre outros.

Assim, quando os objetos produzidos pelos índios são retirados de seu contexto original – a aldeia – para compor coleções etnográficas de museus e/ou universidades, tais objetos são descontextualizados, sofrem uma ruptura com os sistemas socioculturais nos quais foram produzidos. O objeto que inicialmente é confeccionado para servir os membros de um grupo, no momento em que o contexto é modificado, transformando seu propósito de ser, para tornar-se “peça de museu,” demonstra que o artefato, perdeu sua

¹⁶ Sobre a cestaria destes grupos consultar: Velthem (1992).

¹⁷ Sobre máscaras, artefatos e mitologia Ticuna, consultar: Ribeiro (1988); Gruber (1992); Domingues-Lopes (1999) e Mastop-Lima (1999).

¹⁸ Sobre implementos de fiação, consultar: Ribeiro (1987; 1988 e 1992).

função original de uso, no sentido prático utilizado pelo grupo, para tornar-se instrumento de reflexão, observação e estudo, na tentativa de resgatar, justamente, o contexto do objeto no grupo.

O interesse pelas produções materiais de grupos humanos que hoje estão preservadas em reservas técnicas de museus e/ou universidades através de coleções etnográficas, vem desde o século XVI, com a conquista do Novo Mundo. Nos Gabinetes de Curiosidades ou Câmaras de Maravilhas, como eram chamados os locais onde os objetos eram guardados, a heterogeneidade do recolhimento era flagrante indo de animais empalhados, pedras, conchas a madeiras e artefatos de grupos indígenas guardados todos juntos, o que refletia uma organização peculiar do material, tentando demonstrar todo o saber da época entre suas paredes (RAFFAINI, 1993). Dentro do contexto de coleção, esses objetos adquirem “... um novo sentido, são curiosidades de um mundo que acaba de ser descoberto,” (RIBEIRO & VELTHEM, 1992: 160) e com isso, remeteriam a um novo saber, pois os objetos eram “... recolhidos não pelo seu valor de uso mas por causa de seu significado, como representantes do invisível: países exóticos, sociedades diferentes, outros climas.” (POMIAN, 1985: 77)

Assim, os museus tinham, ainda, na segunda metade do século XVIII, o caráter de Gabinetes de Curiosidades no sentido de “... expor objetos à admiração pública ...” (SCHWARCZ, 1989: 21), mostrando o exótico. A formação de coleções de objetos, segundo Marlene Suano, “... é quase tão antiga quanto o homem ...” e possuem significados tão diversos, pois dependem do contexto em que os objetos estavam inseridos. Para esta autora, a coleção “... retrata, ao mesmo tempo, a realidade e a história de uma parte do mundo, onde foi tomada, e, também, a daquele homem ou sociedade que coletou e transformou em ‘coleção’.” (1986: 12) Deste modo, o colecionamento passa tanto pelo aspecto de reunir objetos para estudos científicos, quanto pela tentativa de resgatar expressões de grupo ou sociedade em processo de mudança cultural.

Com o passar dos séculos, o conteúdo e o caráter das coleções foram mudando. Até o século XIV, por exemplo, manuscritos, mapas, porcelanas, especiarias entre outros, eram o centro das atenções. Nos séculos XV e XVI, eram estátuas e vasos romanos, período de efervescência cultural, onde colecionavam-se obras de arte de artistas

renomados, tais coleções eram símbolos do poder econômico das famílias reais européias. Visitar as coleções somente era permitido a um seleto grupo de pessoas. Além de coleções particulares, que geralmente eram guardadas em casa, separando objetos de arte de objetos exóticos, haviam colecionadores da natureza (fauna e flora) que formavam coleções para seu bel-prazer ou para serem utilizadas em aulas ministradas nas universidades européias, neste caso, também o que valorizavam era a quantidade de espécimes possuídas, não sua organização e classificação, contudo, as coleções foram se tornando cada vez mais conhecidas (SUANO, 1986).

Na passagem do século XVII para o XVIII, a instituição museu permaneceu em sua função social de expor objetos que documentassem tanto o passado quanto o presente e que comemorassem a ciência e a historiografia oficial (SUANO, 1986). E, de certo modo, a ligação de alguns tipos de museus com o Estado ocorreu no sentido de exaltar a nacionalidade tentando sustentar a identidade, marcando a diferença em relação a outros grupos e/ou mesmo internamente (CANCLINI, 1994).

Os artefatos eram recolhidos muitas vezes por viajantes, cronistas ou naturalistas que acompanhavam as expedições comerciais ao Novo Mundo para conhecer, registrar e divulgar o exótico. Assim,

“Da segunda metade do século XVIII até fins do século XIX, viajantes e naturalistas europeus percorreram as Américas recolhendo elementos da fauna, flora, minerais, objetivando sobretudo o estabelecimento de sua taxonomia. Paralelamente coletavam artefatos indígenas, posteriormente conduzidos para a Europa e depositados em instituições públicas onde eram inseridos no universo intelectual do Ocidente.” (VELTHEM, 1992: 84)

Na Europa do século XIX, a coleção dos artefatos acontecia com objetivo de “... evitar a perda, não apenas das culturas indígenas, compreendidas na época como fadadas à extinção, como também do que esses artefatos poderiam testemunhar a respeito da origem e da evolução do homem.” (VELTHEM, 1992: 84) A teoria que vigorava à época era a evolucionista, tomando a sociedade européia como o centro da civilização ocidental.

No século XIX, o Brasil estava inserido num contexto maior de formação e instauração de museus, fato que já vinha ocorrendo na Europa e nos Estados Unidos.

Foram criados, nesse período, pelo menos três museus conhecidos até hoje como referência à pesquisa, ao ensino e à extensão, são eles: Museu Nacional (1818), Museu Paraense Emílio Goeldi (1866) e Museu Paulista (1894). Mas não podemos esquecer que,

“... é nos museus da Europa que se reúnem as grandes coleções arqueológicas e etnográficas sul-americanas, sendo o museu etnográfico de Berlim, o que abriga o mais importante acervo sobre a cultura material dos povos indígenas do Brasil no século XIX, notadamente os do Xingu.” (ALEGRE, 1992)

A formação dos museus na Europa e nos Estados Unidos teve, de certo modo, origens diferentes. Enquanto na Europa, partiu de coleções particulares de homens ricos ou de famílias principescas que aos poucos foram sendo expostas e abertas ao público. Nos Estados Unidos, o museu já “... nasceu como instituição voltada para o público ...” (SUANO, 1986: 31) e o acesso era permitido mediante pagamento. Hoje, a maioria dos museus norte-americanos são mantidos por fundos e doações de grupos privados.

A partir do final do século XIX, os museus passaram a ter um papel não apenas de depositários de artefatos, de animais empalhados, de plantas desidratadas e de minerais, mas um local de ensino e formação de pesquisadores, numa perspectiva científica com base evolucionista. Os museus etnográficos da Europa procuravam montar e completar suas coleções a fim de serem representados em seus mostruários a cultura material dos nativos dos continentes colonizados. Desta forma, foi criado um mercado de bens indígenas com fluxo garantido pelas expedições científicas. Tais museus eram considerados instrumentos ideais para se estudar e ensinar os tipos de cultura pelos quais passara a humanidade e o progresso da sociedade européia em relação ao quadro evolutivo da história do homem (SUANO, 1986).

Os museus assumem, assim, um *status* de “museu científico,” com as pesquisas neles realizadas por estudiosos e com as publicações de periódicos, onde artigos divulgavam os resultados das pesquisas feitas em tais instituições. Estas tornam-se um marco importante para esta modificação. A pesquisa e sua divulgação contribuíram para a própria mudança de visão sobre os museus, que deixariam de ser meros depositários de objetos etnográficos, “guardiões das peças,” para se transformarem em instituições onde os artefatos seriam os meios pelos quais os pesquisadores partiriam para entender os sentidos e os significados da vida dos grupos sociais neles representados e comunicar a seus pares e

ao próprio grupo estudado (RIBEIRO, 1989b e SCHWARCZ, 1989). Neste sentido, Jimena Beltrão entende que,

“... a comunicação do conhecimento, é o reconhecimento do direito à informação inerente à humanidade ... resultante de pesquisas desenvolvidas em instituições como o Museu, e representa o municiamento da sociedade com informação que lhe permitirá em última instância e, por seu livre-arbítrio, delinear o seu futuro.” (1998: 5)

Assim, vale destacar, a relevância das publicações dos museus, formados durante o século XIX como, o Museu Nacional, localizado no Rio de Janeiro, fundado em 1818, publicou em 1876, os *Archivos* que viriam a contribuir para divulgar suas atividades tanto no país quanto no exterior. O Museu Paulista, localizado em São Paulo, foi fundado oficialmente em 1894, publicando em 1895 o primeiro número da *Revista do Museu Paulista*, devido ao interesse e projeto pessoal de seu diretor, Von Ihering.

O Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG),¹⁹ localizado em Belém, foi fundado em 06 de outubro de 1866, por proposição do naturalista Domingos Soares Ferreira Penna, sob a denominação de Associação Filomática do Pará. Em 1871, passa a ser chamado Museu Paraense dotado de regulamento e integrado à Diretoria de Instrução Pública do Estado do Pará. Somente a partir de 1900, passou a ser chamado pelo nome que conhecemos hoje.²⁰ Publicou em setembro de 1894, não uma Revista mas um Boletim, também com objetivo de fazer circular o conhecimento científico e literário no Brasil e no exterior (SCHWARCZ, 1989).

¹⁹ Referido de agora em diante como MPEG.

²⁰ O Museu Paraense Emílio Goeldi passou desde sua criação até os dias atuais por períodos alternados de euforia e decadência. Os momentos difíceis diziam respeito à falta de recursos financeiros e de profissionais especializados, como por exemplo, os pesquisadores. A partir de 1955, o MPEG passou a ser administrado pelo antigo Conselho Nacional de Pesquisas, hoje, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), através de um convênio firmado com o Governo do Estado do Pará, subordinado ao Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia (INPA), localizado em Manaus. Nesse período, foram reorganizadas as divisões técnicas – Antropologia, Botânica, Geologia e Zoologia – e processou-se o engajamento de novos pesquisadores. Com Eduardo Galvão na orientação do Departamento de Antropologia desta instituição, a partir de 1955 o acervo etnográfico foi ampliado, mas carecia de organização. Entre outros pesquisadores que ingressaram no Museu naquele momento, destaco Protásio Frikel, antropólogo que entre outras coleções etnográficas organizou em 1962 e 1963 uma sobre o grupo indígena Xikrín (sub-grupo Kayapó). Galvão contou, ainda, com a colaboração do antropólogo Arthur Napoleão Figueiredo, da Universidade Federal do Pará, fato que revela um estreitamento de relações entre as instituições, que perdura até hoje. Em 1993, o MPEG torna-se autônomo, passando atuar como unidade de pesquisa independente, vinculada diretamente ao CNPq. Sobre o assunto, conferir CNPq, 1995 e Rev. de Antropologia, 1963.

As publicações *Archivos*, *Revista do Museu Paulista* e *Boletim do Museu Paraense de História Natural e Ethnografia*, enfatizavam mais a área biológica, especialmente a Zoologia, enquanto, às outras áreas o espaço para publicações era reduzido, principalmente, no que concerne à Antropologia e à Arqueologia (RIBEIRO, 1989b e SCHWARCZ, 1989). Hoje, o espaço destinado a elas é maior, há séries específicas destinadas à divulgação das pesquisas realizadas nessas áreas do conhecimento. No entanto, as publicações por si só não bastavam para que os museus se tornassem “científicos,” eram necessárias normas e coleções organizadas para a realização de exposições ao público.

As peças museográficas, no início do século XX, eram organizadas em exposições e apresentadas como se fizessem parte de um todo harmonioso, sem contradições e ambigüidades, tentando expressar realmente a totalidade de uma cultura. Entretanto, não podemos esquecer que os artefatos recolhidos ao museus, correspondem apenas a um modo de compreender a realidade de um grupo social, existem, portanto, outros meios para conhecer a realidade, que variam conforme a problemática proposta para o estudo.

Num primeiro momento, o valor das peças museográficas estaria ligado, tanto à autenticidade quanto à beleza, mas tal sentido deve ser ultrapassado, e deve-se observar realmente a representatividade sociocultural que as peças são capazes de expressar, não somente por si mesmas, mas em associação a dados e informações seguros sobre o grupo de onde foram retiradas.

O desenvolvimento da ciência no século XIX retirou das coleções o caráter de curiosidades e deu-lhes o estatuto científico que as acompanha até hoje. Além da pesquisa de campo e de seu acervo, os museus comportam ainda atividades de restauro, conservação, exposição e publicação, todas ligadas à realização da pesquisa científica. Entretanto, há coleções que somente foram “... recolhidas, higienizadas, estudadas, classificadas, numeradas, registradas e devidamente acomodadas em seus lugares nas reservas técnicas ...” (HORTA, 1994: 25), observamos essa situação, por exemplo, na Reserva Técnica do Laboratório de Antropologia que abriga a *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*. Segundo Horta, coleções nessas condições são consideradas “signos em potencial” e somente assumem “... sua função ‘sínica’ e são inseridos no discurso

museológico ... quando existe um trabalho de produção de signo e sua utilização na comunicação ‘museal’.” (1994: 25)

Os museus passaram por várias mudanças uma delas é que deveriam deixar de causar espanto pela grandiosidade, ostentando riqueza, luxo e exotismo, mas funcionar como local de ensino/aprendizagem, mesmo que o processo venha a ocorrer através de visitas. Assim, devemos considerar também as diversas vertentes e estilos que os museus possuem, por exemplo, ao voltar-se para: História Natural, Artes Plásticas, Enciclopedismo, Etnologia e História, entre outros. Sendo que cada instituição possui especificidade e especialidade. E o fato dos museus se especializarem em determinadas áreas do conhecimento gerou um novo caráter, uma nova faceta, que seria o da pesquisa científica em seus campos específicos, com o afã de conhecer e aprofundar um assunto para divulgá-lo em exposições contextualizadas, associando à pesquisa/ensino/extensão.

Desta maneira, para o Conselho Internacional de Museus (ICOM) ligado à Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), *museu* é “... um estabelecimento permanente, sem fins lucrativos, com vistas a coletar, conservar, estudar, explorar de várias maneiras e, basicamente, exibir para educação e lazer, objetos de ação cultural.” (*apud* SUANO, 1986: 9) Suano considera que esta definição passou por algumas modificações, os objetos deixaram de ser “de ação cultural” para tornarem-se produtos da ação cultural humana ampliando, assim, o alcance e a atuação do museu.

Os museus possuem finalidades diversas, entre elas a preservação de artefatos sob sua guarda; a educação que associada à pesquisa científica sobre as coleções revela códigos e significados próprios da cultura de onde os objetos são originários. A preservação de artefatos está intimamente ligada ao uso que fazem das peças, ou seja, como são apresentadas ao público para que provoquem o sentido de formular pensamentos, ações críticas e reflexivas (SANTOS, 1990), sobre uma exposição. Desse modo, os museus servem como campo de pesquisa e local onde há possibilidade de representantes das nações indígenas e demais grupos sociais refletirem sobre o passado e o presente. Os artefatos podem ser um meio de resgatar a vida social e chegar a iluminar aspectos não aparentes e não coexistentes para os próprios atores envolvidos. As coleções etnográficas fornecem meios e instrumentos para o estudo de diversos grupos sociais, pois o que é

preservado nos museus, retrata parte da cultura material do grupo, mostrando-nos o momento histórico em que foram produzidos e retirados do seu lugar de origem.

Assim, as exposições museográficas não seriam um amontado de objetos, numa lógica atribuída somente pelo pesquisador, mas deveriam ser um meio, um espaço de formação de sensibilidades e produção de sentido. Não mais vivendo somente do passado, exaltando-o, mas a partir das exposições, criar um ambiente dinâmico, capaz de gerar questionamentos e curiosidades em seus visitantes.²¹

Horta argumenta sobre a abordagem semiótica dos museus, considerando-os como “... um meio, um instrumento, um sistema de comunicação, com uma dinâmica, cibernética, que tem uma parte ativa no processo cultural” (1994: 9), e não mais como uma instituição formal, sem vida e sem sangue. Configurar os museus dentro de uma perspectiva semiótica é torná-los “um campo ideal para o estudo de significados, de signos e de interpretações ...” (HORTA, 1994: 15), é considerá-los, também, como um elemento fundamental dentro da sociedade, pois os objetos estariam sendo ‘semantizados,’ adquirindo novas significações para abarcar os níveis político, histórico, social e comunitário, isto é, o contexto do objeto e para tanto seriam necessários profissionais qualificados.

Discutindo significados e signos, Franz Boas (1858-1942), principal ator na edificação da Escola Histórico-Cultural norte-americana, considera que um mesmo objeto pode implicar em um ou mais significados e “... a arte e o estilo característico de um povo, são compreensíveis somente se estudarmos a totalidade de suas produções ...” (*apud* LOWIE, 1946: 176). Segundo Boas, na tentativa de entender os significados de tais objetos, é preciso realizar trabalho de campo, conviver por um tempo com o grupo para observar o uso dos objetos; ouvir a explicação dada pelo próprio grupo sobre origem, feitura, decoração do objeto; é anotando com parcimônia se há alguma explicação mitológica sobre o artefato em foco.

²¹ Sobre mostras de coleções, consultar: Ribeiro (1994).

Boas estava preocupado em entender a vida indígena “por dentro,” em toda sua amplitude e aspectos. Neste sentido, trouxe inovações à Antropologia, justamente no que se refere ao trabalho com objetos indígenas em museus, indicando a necessidade de entrevistar produtores e aqueles que viviam/viveram durante algum tempo com determinado grupo, declarando explicitamente o quão importante é conhecer a língua para revelar o contexto social.

A explicação sobre determinado objeto por vezes não corresponde ao que poderia ser de fato, ou seja, ele pode ser classificado em uma determinada categoria, tomando o critério, por exemplo, de suas características externas semelhantes, justamente para encaixá-lo nas exposições museográficas, mas desta forma, o objeto estaria sendo isolado de seu contexto econômico, ideológico, ambiental e sociocultural, afastando-o de seu sentido original. Seus significados intrínsecos, muitas vezes, podem divergir do que lhe é atribuído e somente associando o trabalho de campo a abordagem teórica específica sobre o assunto, poderá ser possível atribuir sentidos.

Com a Escola Histórico-Cultural de Boas, houve um aprimoramento na técnica do trabalho de campo, marca registrada da ciência antropológica. Para o autor, o trabalho de campo propicia a evidência empírica para a premissa humanística de que as culturas não devem ser avaliadas como superiores ou inferiores, mas apenas como diferentes. Exercitando, o relativismo cultural e o particularismo histórico, como complemento intelectual constituintes básicos do funcionalismo boasiano. Desta forma, o autor considerou que “... o principal objeto das coleções etnológicas seria a disseminação do fato de que a civilização não é absoluta, e sim relativa, e que nossas idéias e conceitos só são verdadeiros no âmbito de nossa civilização.” (JACKNIS *apud* RIBEIRO, 1994: 191)

O estudo de coleções de museus e do colecionamento para as Ciências Sociais, e especialmente à Antropologia e História dos Povos Indígenas, é importante pela possibilidade de resgate do auto-conhecimento e da auto-representação dos povos que produziram tais os objetos (RIBEIRO, 1989b), na medida em que, também, estejam dispostos a empreender o esforço para esse conhecimento.

Os acervos preservados nos museus representam um registro do momento histórico-cultural de um grupo e de uma identidade, permitindo analisar a dinâmica de suas relações, no sentido de dar “vida” e significado às peças, contextualizando-as.²² Tais acervos podem ser considerados expressões materiais de um grupo representando-o. Recorrer à memória das pessoas para compreender significados e sentidos é importante, assim como considerar a interpretação dos que irão observar os acervos em exposições, pois o cuidado com a linguagem a ser utilizada nessa transmissão deve ser preocupação constante. Caso houvesse o reconhecimento de algum artefato da coleção a ser exposta ou em exposição pelos produtores, isso poderia significar que o estímulo visual, ou seja, “olhar a peça,” estaria gerando lembranças e que se buscaria na memória, seus significados reais/simbólicos, reconhecendo seus antepassados e o “tempo antigo”²³ (FREIRE, 1998).

Boas chama-nos a atenção para o sentido de conjunto em que se constitui uma sociedade e “... não mero agregado de elementos individuais ...” (*apud* LOWIE, 1946: 176) Na condição de difusionista, Boas refere-se à descoberta, à troca, ao empréstimo e às relações entre os grupos étnicos, posicionando-se, no início do século XX, sobre questões atuais como a contextualização do artefato, articulando sua história e seus significados obtidos através de trabalho de campo.²⁴

Boas, em *El arte primitivo* (1947), tenta estabelecer articulação entre a busca de regularidade, a generalidade de fenômenos portadores de unidade objetiva a compreensão da singularidade de fenômenos subjetivos. O autor, na crítica ao evolucionismo, considera a unidade fundamental dos processos mentais em todas as raças e culturas e argumenta que todo fenômeno cultural é resultante de acontecimentos históricos, indicando, assim, a possibilidade de estudos antropológicos sobre arte, e é com Boas que o princípio da

²² Ribeiro considera que os passos a serem seguidos para atingir tal objetivo, requer “... o levantamento do contexto: a época do estudo e do colecionamento; o grupo indígena; a área cultural em que está inserido; o campo prioritário da arte a que se dedica e que deve ser analisado com mais rigor e o produto.” (1992: 23)

²³ Sobre a relação entre memória, mitologia e “tempo antigo” entre o grupo indígena Suruí/Aikewára, consultar a dissertação de Mastop-Lima, defendida em fevereiro de 2002, no Departamento de Antropologia/UFPA.

²⁴ Tentativa de contextualizar peças etnográficas na Amazônia foi realizada por Eduardo Galvão (1973) para o Museu Paraense Emílio Goeldi, no centenário da instituição, em 1966. Quando da organização da exposição, o agrupamento das peças realizou-se a partir da classificação em “áreas culturais” (GALVÃO, 1960) em que foram produzidas.

pluralidade dos valores torna possível postular a relatividade radical das culturas e das formas de arte (ALMEIDA, 1998).

Ao discutir as limitações do método comparativo, Boas lança bases para o diálogo com a arte decorativa, enumerando as teorias referentes ao desenvolvimento de padrões convencionais como: a origem realista dos motivos e sua convencionalização gradual; a origem técnica e sua transferência de uma indústria à outra; o caráter secundário da explicação a motivos de fontes distintas e que seria decorrente de uma associação *a posteriori* (BOAS, 1960).

Relacionar tais teorias para “... provar que fenômenos ‘étnicos’ aparentemente similares podem se originar de diferentes fontes ...” (ALMEIDA, 1998). Comparar simplesmente as formas não significa a obtenção de resultados satisfatórios, já que é necessário que se comprove o material utilizado, partindo para um estudo subsequente, que deve estar baseado na trajetória histórica de desenvolvimento da forma individual, e a partir daí chegar as comparações extensivas e generalizantes.

Na Antropologia boasiana, não é atribuído papel determinante à técnica, esta seria apenas um fator ativo, com “... um valor estético em si mesmo ...” (ALMEIDA, 1998: 12). A abordagem estética é perceptível na arte primitiva que é construída como objeto a partir de uma materialidade técnico-formal e não a partir de significados culturais conscientemente veiculados (ALMEIDA, 1998), e que essa visão é criticada como formalista, mas um formalismo relativo, já que divide a obra antes de analisá-la e considerar forma e significado.

Boas considera que

“De una manera u outra todas los miembros de la humanidad gozan del placer estético. No importa cuán diverso sea el ideal que se tenga de la belleza; el carácter general del goce que está produce es en todas partes del mismo orden ... La mera existencia del canto, baile, pintura o escultura entre las tribus que conocemos es una prueba del afán de producir aquellas cosas que causan satisfacción por su forma, y de la aptitud del hombre para gozar de ellas.” (1947: 15)

Assim, a arte decorativa, por exemplo, pode ter a mesma forma entre diferentes grupos, mas com diferenças de significados e interpretações, não somente dentro do grupo social mas também individualmente. Esta dimensão atual pode ser trabalhada em outros temas.

A representatividade primitiva é mais intelectual que intuitiva, diz Boas, justamente porque o artista não desenha apenas o que vê, mas associa traços culturais, característicos de sua sociedade, expresso nos símbolos e objetos. Todavia, essa associação não é aleatória, possui uma seqüência lógica para o grupo produtor, expressa durante a preparação pelo artista, de sua arte. Boas considera o indivíduo, inicialmente, como o *locus* privilegiado para as sínteses culturais, não havendo transcendência da cultura em relação a ele (indivíduo), por isso, este autor vê a possibilidade de apreender a totalidade de uma cultura partindo da observação do modo como o indivíduo a utiliza e a associa. Neste sentido, os planos psicológico e cultural, devem ser entendidos simultaneamente (ALMEIDA, 1998).

Desta maneira, o desenvolvimento da forma liga-se ao conteúdo narrativo, mesmo que superficialmente, fornecendo via de acesso para a vivência do conteúdo cultural imanente. Perceber que a arte possui componentes estéticos elementares e relações qualitativas entre si, demonstra sua expressividade e sua totalidade coerente, e isto nos mostra que uma investigação sobre arte, partindo da cultura material produzida pelos povos, pode ser iniciada a partir de qualquer tema ou estilo, sendo o estilo considerado portador de ordem e expressividade interna do grupo.

O momento cultural em que as peças foram produzidas significa parte da história dos índios, não fechado em um único tempo-espço, mas em relação e consonância com outros aspectos da vida cotidiana do grupo, numa totalidade. Antes do contato com os brancos colonizadores, a vida girava em torno da visão de mundo específica, partindo de mitos de origem, práticas religiosas e trocas dentro do mesmo grupo e/ou com grupos vizinhos. Depois do contato, a mitologia tornou-se um dos elementos importantes, assim como a língua, para a manutenção identitária de grupos indígenas, e em alguns casos é possível verificar nos mitos a incorporação de mudanças, sendo, desse modo, atualizados. Para Velthem, “... o contexto de transformação social ...,” deve ser um dos pontos

observados durante o trabalho de pesquisa sobre coleções etnográficas “... como uma forma de retórica, um legítimo mecanismo de atuação através do qual os grupos indígenas podem redefinir a sua própria cultura e resistir social e politicamente aos impactos sofridos.” (1992: 87)

Neste sentido, Freire (1998) relata algumas experiências de grupos indígenas com museus, como tais grupos utilizaram a experiência “do branco” – o museu – para apresentar sua visão de mundo e sua organização, marcando sua identidade e resgatando sua memória através dos próprios artefatos ou das histórias contadas pelos mais experientes da aldeia. O museu visto enquanto instrumento de comunicação, através de suas exposições etnográficas, conseguiria apresentar a cultura material dos grupos, se aproximando ao máximo dos significados atribuídos pelos ‘índios-produtores,’ seja da segunda ou terceira geração, posterior àquela originária, isto é, quando os artefatos foram retirados de fato do grupo, havendo a identificação, ou mesmo o questionamento, as dúvidas, os espantos sobre os artefatos, gerando vários significados e interpretações, e isso dependerá do observador, de seu “capital social” e das associações que poderá estabelecer a partir daí.

Inicialmente, a visão e a atuação dos museus se resumiam em expor o exótico, o diferente, o que era coletado entre as tribos indígenas, na maioria das vezes sem catalogação ou a devida identificação, fato decorrente da ausência de conhecimento, de orientação sobre como proceder. Depois, tais instituições passaram a formar pesquisadores, numa linha teórica evolucionista, onde os coletores deixavam de lado objetos que porventura tivessem traços da “civilização branca,” como alguma matéria-prima que não era originária dos índios, dando maior importância e preferência àqueles objetos que não possuíam “interferência,” esquecendo a lição de Boas.

Desse modo, foram perdidas informações que retratavam vários aspectos da vida no grupo à época em que os objetos foram colecionados, sem ter sido levado em conta que os artefatos poderiam representar a mudança sofrida durante séculos de contato entre civilizações (RIBEIRO, 1989b). A cultura material é um reflexo dessas realidades “intactas” ou em processo de mudança cultural, transmitido na produção de equipamentos para obtenção de matérias-primas, manutenção de crenças, costumes e narrativas míticas

passadas de geração a geração. Daí a necessidade de associar trabalho de campo à abordagem teórica devidamente fundamentada.

Podemos verificar, diferentes ângulos, conforme o aspecto tomado para observar o artefato. Para o colecionador, por exemplo, o artefato teria um valor que representaria a sociedade de onde foi retirado e, para que fosse compartilhado com seus “pares,” que seriam os outros colecionadores ou admiradores, seria necessário preservá-lo em um museu. Enquanto que para seus produtores, o artefato selecionado poderia ser de fácil confecção e por isso, talvez, ter pouco valor ou ainda, possuir um imenso valor em outros contextos.

Para exemplificar, remeto-me à aldeia Xikrín do Cateté, em julho de 2000, quando iniciei o trabalho de campo. Em uma das manhãs na aldeia, acompanhei Bekati e Korari, um casal Xikrín, que estava saindo da aldeia para ir no “mato pegar jenipapo.” Dentro da floresta, depois de termos colhido os frutos, paramos em um pequeno lago para pescar. Bekati tinha linha de náilon e anzol, mas não conseguia pegar nenhum peixe, então resolveu “pescar com a mão,” foi no mato pegou duas folhas de palmeira babaçu e começou a trançar um cesto, que demorou por volta de uma hora para ficar pronto (Fotografia 1). Depois de preparado, Bekati entrou no pequeno lago e começou a arrastar o cesto por dentro d’água, repetiu esse movimento várias vezes, durante aproximadamente 15 minutos e parou, depois de verificar que não havia peixes. Então saiu e deixou o cesto dentro do lago.

O relato indica as diferentes concepções e usos de determinado objeto, neste caso, o cesto. Um colecionador poderia tomá-lo como sendo a expressão de uma cultura e deixá-lo dentro do lago seria um desperdício; seu produtor o confeccionou para um fim específico, e depois de utilizá-lo não lhe serviria mais, o que demonstra a relação entre visão de mundo e a percepção da natureza; o que reflete, de certo modo, o processo de educação no grupo. Silva (2000) ao analisar a cestaria Xikrín, o faz a partir de duas definições de tecnologia: a curadoria e a expediente.



Fotografia 1. Bekati confeccionando cesto

Local: Aldeia Cateté

Fotografia: Rita de Cássia Domingues-Lopes (jul./2000)

A tecnologia de curadoria diz respeito à “... produção de itens materiais cuja manufatura e uso são previamente planejados, implica em uma manufatura elaborada, e antecipação da obtenção e do preparo da matéria-prima ...” (2000: 128). A tecnologia expediente, a que foi empregada no exemplo da produção do cesto por Bekati, diz respeito a “... produção de itens materiais cuja manufatura e uso serão ditados de acordo do com *necessidades momentâneas* ... os artefatos produzidos a partir dessa tecnologia normalmente, *não são guardados, sendo descartados logo após o seu uso.*” (SILVA: 2000, 129. *Itálico meu*) Essa tecnologia pode ser caracterizada como requerente de pouco esforço e tempo, tanto na preparação quanto na aquisição de matérias-primas, é muito usada nas tarefas diárias.

Refiro-me ao cesto porque na *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, com a qual trabalho, há pelo menos dois deles, registrados como “cesto grande em palha trançada” e

“cesto médio em palha trançada,” sob tombamento 272 e 273,²⁵ respectivamente, como podemos observar no Desenho 1. O trançado de ambos os cestos se assemelham, pois são confeccionados segundo a técnica sarjado.²⁶



Desenho 1. Cesto paneirforme, N.º 273

Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda da Reserva Técnica do LAANF/DEAN/CFCH/UFGA

Desenho de Maria do Socorro Lacerda Lima (dez./2001)

Desta forma, percebi que os artefatos estão inseridos originalmente em um ‘teia de significados’ atribuídos pelo grupo-produtor, estabelecendo e reforçando suas relações sociais (GEERTZ, 1978). Quando os artefatos estão fora de contexto, ou seja, quando ocorre a saída do objeto da aldeia, ele deixa sua função primeira para adquirir outras em exposições, por exemplo, muitas vezes são considerados e interpretados diferentemente de sua origem, e são apresentados, erroneamente, como representantes únicos da cultura de um determinado grupo social.

Neste ponto, Boas (1960) inovou no sentido de como utilizar o método e as técnicas necessárias para um trabalho de campo, meio pelo qual foram/são conseguidos os objetos etnográficos que compõem as coleções de museus e/ou universidades, onde o que

²⁵ O número corresponde ao registro de tombamento que o artefato recebeu na Reserva Técnica do LAANF/DEAN/CFCH/UFGA.

²⁶ Segundo Ribeiro (1987 e 1988) esta técnica é conhecida, também, como trançado cruzado em diagonal que “[c]orrendo, embora em sentido reto, e mais ainda, no caso de correr em sentido oblíquo, a trama produz um efeito diagonal ao perpassar dois ou mais elementos da urdidura, segundo a fórmula 2/2, 1/3, dando lugar a uma multiplicidade de desenhos geométricos.” Consultar: Ribeiro, 1987: 318. Verbetes Trançado cruzado em diagonal ou sarjado.

deveria ser percebido seria o todo e não o fragmento, não a peça por si mesma, fora dos seus contextos socioculturais, mas ao contrário, cada objeto relacionado ao uso atribuído socialmente pelo grupo. Perceber o espaço social, ou seja, os contextos onde os artefatos foram/são produzidos, é importante porque nos leva a estudar o modo de reprodução de uma dada sociedade.

Com esse propósito, os artefatos da *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté* foram classificados²⁷ em oito categorias artesanais: adornos plumários; adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador; armas; cordões e tecidos; instrumento musical e de sinalização; matérias-primas; objetos rituais, mágicos e lúdicos; trançados e utensílios e implementos de madeira e outros materiais.²⁸

Exemplificando as possibilidades de descoberta a partir do estudo de coleções etnográficas, informo que fazendo uso do *Dicionário do Artesanato Indígena* (RIBEIRO, 1988) para proceder a classificação das peças da *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, verifiquei que a antropóloga Berta Ribeiro faz referência ao artefato “cinto couro de onça,” da seguinte maneira:

“Def. Adorno masculino de cintura constituído por uma tira de 15 a 20 cm de largura de couro de onça. É provido de atilhos e adornado na beira com continhas de sementes e tufo de plumas. Encontrado entre os Xikrín (Frikel, 1968: 69) e outras tribos ... Nota: sem protótipo nas coleções consultadas.” (1988: 160)

Assim, quando Ribeiro (1988) se refere em nota que não há protótipo nas coleções consultadas,²⁹ e nem em catálogos de exposições como os do Museu Pigoirne e do Museu de Berlim, confirma-se a tese de Horta (1994) sobre coleções enquanto “signos em potencial,” pois na medida em que o artefato foi recolhido e guardado na Reserva Técnica, sob o número de tombamento 268 como apresento no Desenho 2, não houve comunicação museal. Portanto, urge contextualizar a Coleção para desvendar significados e comunicar a informação tanto pela singularidade do “cinto couro de onça” quanto por todas as demais peças da *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*.

²⁷ Sobre classificação, consultar: Ribeiro (1988).

²⁸ Cf. *Classificação da Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, apêndice 3.

²⁹ As coleções consultadas foram do: Museu do Índio, Museu Nacional, Museu de Genebra, Museu Regional Dom Bosco, Museu de Munique, Museu Haffenrffer de Antropologia e coleções particulares, mas não explicita quais.



Desenho 2. Cinto couro de onça, N.º 268

Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda da Reserva Técnica do LAANF/CFCH/DEAN/UFPA

Desenho: Levi Alcântara de Lima (dez./2000)

Comunicar³⁰ torna-se imprescindível, pois, visto como comunicadores, museu e universidade devem repassar informações qualificadas e contextualizadas de seus acervos etnográficos, e tais atividades somente são realizadas mediante pesquisa científica e divulgação de seus resultados. Pode-se pensar no trabalho acadêmico e no trabalho de campo do antropólogo como formas de comunicação: o primeiro, estaria relacionado aos seus pares, outros profissionais que compartilham, ao menos teoricamente, dos mesmos princípios éticos, onde a divulgação dos resultados deve seguir um padrão considerado pelo grupo apropriado; o segundo, no trabalho de campo, o antropólogo deve manter diálogos com seus informantes, considerando-os interlocutores em suas condições sociais, sem que com isso haja uma postura senhorial ou serviçal do antropólogo.

O papel educacional do museu deve partir primeiro de sua desmistificação, ou seja, não ser considerado mais como supremo e intocável, mas em associação com o

³⁰ Sobre a comunicação trabalhada nos museus consultar: Beltrão (1996 e 1998) e Gallois (1989).

contexto onde estão inseridos os artefatos, com a teoria sobre tais assuntos e em exposições, utilizar uma linguagem acessível tornando-a inteligível para o visitante, para que possa fazer sentido não apenas como curiosidade, mas que desperte interesses e questionamentos sobre o que significa (CANCLINI, 1994).³¹ Assim, as atividades educacionais realizadas pelos museus, devem mostrar que “... a educação é um processo contínuo e ininterrupto que, além de instrumentar o indivíduo para uma função na sociedade, constitui também um processo social.” (FIGUEIREDO & BRUNI, 1987: 23)

Segundo Horta,

“... na prática da comunicação museológica e na interação com o público, os ‘*objetos não falam por si*,’ na verdade, falam por nós, por cada [*sic*] um de nós que os usamos e percebemos de diferentes maneiras ... E esse processo [de interpretação individual] é impossível de ser controlado ... o reconhecimento dessa produtividade do signo, e de suas infinitas possibilidades, pode ser um instrumento de enriquecimento imobiliário mental dos usuários do museu ...” (1994: 23. Itálico meu)

E, que possa ser freqüentado por qualquer pessoa, e não restrito a alguns grupos. Talvez seja necessário, dizer que no aspecto educacional do museu que tenta aproximar-se de um público, gerou museus considerados especiais, voltados para o mundo do trabalho e a melhoria das condições de vida como podemos observar nos exemplos trabalhados por Marlene Suano (1986): o museu da agricultura; o ecomuseu que “... preserva as tradições e costumes de uma comunidade pela valorização *in loco* e não pela retirada de certos objetos ‘importantes’ de seu contexto de uso para o ‘local privilegiado’ nas vitrinas do museu” (SUANO, 1986: 66); o museu ao ar livre que “consiste ... em um conjunto de edifícios que ilustram o modo de vida de uma dada comunidade em uma determinada época do passado;” o museu comunitário seria “... propiciador de reflexão em momentos de crise, ligadas a bairros pobres” (SUANO, 1986: 70) e o museu da cidade, seria um veículo coletor de problemas, local onde a população os discutisse e tomasse suas decisões (SUANO, 1986).

As coleções etnográficas encontradas nos museus ou em reservas técnicas devem ser vistas como meios através dos quais tomamos consciência das expressões materiais da cultura indígena e não indígena, que foram apropriadas e descaracterizadas pelos coletores.

³¹ Sobre a relação do indivíduo e as abstrações que este pode fazer ao ‘olhar’ uma exposição nos museus, consultar: Rizzi (1998).

Se forem tomadas, dentro dessa perspectiva, as coleções servem como campo de formação de sensibilidades e produção de *sentido*³² tanto para seu produtor, quanto para quem observa e estuda.³³ Os sentidos são uma construção social e varia de acordo com as condições geradoras de produção, neste caso, as condições de produção do artefato.

Tomar as coleções etnográficas como uma espécie de linguagem³⁴ não verbal, faz-se importante na medida em que elas provocam pensamentos, não apenas por servirem de instrumentos de transmissão de informações, mas uma tentativa de estabelecer uma relação, um meio de ação social a partir delas. Além disso, devemos perceber o uso de como os artefatos são tomados por seus produtores, inseridos em um determinado contexto sociocultural, que o faz produzir determinados objetos e não outros.

Para finalizar, a tentativa de contextualizar a *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté* deve levar em consideração o ambiente ecológico e a organização sócio-econômica e cultural do grupo, assim como as atribuições estéticas e simbólicas aos objetos, contando com a participação de seus produtores, assim, até “... mesmo aquele solitário artefato ganha vida e significado ...” (RIBEIRO & VELTHEM, 1992). O trabalho torna-se passo importante para que se produza documentação sólida sobre o assunto.

O estudo das coleções etnográficas e do colecionamento para a Antropologia é importante porque abre possibilidade de diálogo entre pesquisadores e povos que produziram os objetos. É também, importante, para a história dos povos indígenas e para a história ocidental, porque possibilita o conhecimento de outros modos de vida, contribuindo para a compreensão das relações entre as diferentes sociedades. Desta forma, quando estudada e contextualizada a *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté* ganha

³² Segundo Brandão, “... o sentido é construído, produzido no processo da interlocução, por isso deve ser referido às condições de produção (contexto histórico-social, interlocutores) do discurso ...” (1998: 92)

³³ Gallois considera que “os objetos da cultura material adquirem, tanto para os índios, como para os museus, novos significados que devem ser levados em consideração na organização de pesquisas ou de exposições sobre ‘cultura indígena’.” (1989: 140)

³⁴ Considerando que a cultura material é o resultado da associação de vários níveis da vida social, política, econômica e mitológica, demonstrando na arte seu estilo de vida, transmitido através da linguagem visual que faz parte de sua identidade. (RIBEIRO, 1989a)

comunicação museal e informa sobre a história de uma nação indígena que resiste, na Amazônia, aos impactos da fronteira.³⁵

³⁵ Sobre fronteira e frentes de expansão no sul do Pará, onde se localizam os Xikrín consultar: Friel (1963), Laraia & Da Matta (1967), Velho (1972 e 1976) e Vidal (1977). Lembrando que o sul e o sudeste do Estado do Pará "... se tornou uma das regiões mais atingidas pelos avanços da colonização devido a construção de estradas, a implantação de projetos agropecuários, a extração mineral e madeira, trazendo profundas modificações ambientais e sócio-econômicas." (GIANNINI, 1993b: 64)

3. Entre a Reserva Técnica e as Aldeias

“El ‘estar allí’ autoral, palpable en la página escrita, resulta en cualquier caso una triquiñuela tão difícil de hacer aflorar como el ‘hacer estado allí’ personalmente, que al fin y al cabo sólo requiere poco más que un billete de viaje y permiso para aterizar; capacidad para soportar una cierta dosis de soledad, de invasión del ámbito privado y de incomodidad física; un estado de ánimo relajado para hacer frente a raras excrecencias e inexplicables fiebres; capacida para soportar a pie firme los insultos artísticos, y una cierta paciencia para soportar una interminable búsqueda de agujas en infinitos pajares.” (GEERTZ, 1989: 33)

O trabalho de contextualizar os artefatos da *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté* teve como ponto de partida a Reserva Técnica do LAANF/UFPA³⁶ onde pode ser encontrada. Desta maneira, partir da *Coleção* para chegar aos Xikrín, na perspectiva de estudar a cultura material produzida pelo grupo, inicialmente com os artefatos semelhantes àqueles encontrados na *Coleção*, verificando significados, matérias-primas, confecção e uso dos artefatos produzidos e utilizados ainda hoje por eles.

³⁶ A Antropologia, enquanto, disciplina na Universidade Federal do Pará, está inserida na trajetória da disciplina na Amazônia. Inicialmente, na década de 50, os cursos de “... Letras Clássicas, Matemática, Pedagogia e História e Geografia ...” (MAUÉS, 1999: 33) da antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, hoje UFPA, tinham disciplinas antropológicas ministradas por profissionais do Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará. Nesse período, destacam-se os antropólogos Eduardo Galvão e Arthur Napoleão Figueiredo, que iniciaram sob suas orientações a formação de antropólogos na região. Neste ponto, a UFPA e o MPEG foram/são instituições importantes para a continuidade deste trabalho. Na UFPA, em 1966, Arthur Napoleão Figueiredo criou o Laboratório de Etnologia e Etnografia como resultado de pesquisas desenvolvidas e em estímulo ao ensino da Antropologia. “Nele foram recolhidas peças etnográficas coletadas por Eduardo Galvão, Protásio Friel, Napoleão Figueiredo e Anaíza Vergolino e Silva, constando, sobretudo, de objetos da cultura material indígena (grupos do Parque Nacional do Xingu e grupos Kayapó do rio Cateté e Itacaiunas e índios Anambé de fala Tupi), cultura material cabocla e de elementos dos cultos afro-brasileiros de Belém.” (MAUÉS, 1999: 37) Maués, mostra ainda a proximidade que os pesquisadores das duas instituições mantinham para a formação profissional de antropólogos, com isso “... o entrosamento interinstitucional MPEG e UFPA permitiu e permite até hoje um trabalho conjunto através de programações de pesquisas de campo e de ensino ... [no que se refere a organização, à época das Coleções Etnográficas] em ambas as instituições o sistema adotado para o trabalho de laboratório obedeceu os mesmos critérios para o tombamento, codificação, classificação e descrição. O tombamento foi feito por ordem numérica (cronológica), registrando-se o tipo do artefato, grupo social (indígena, população interiorana, segmento da população urbana), localização geográfica - área cultural para os grupos indígenas (GALVÃO, 1970) e região cultural para os demais grupos (DIÉGUES Jr., 1960), nome do coletor e data de coleta ...” (RODRIGUES & FIGUEIREDO, 1982: 6). As duas instituições atualmente são referências nacionais, no que concerne à Antropologia na Amazônia.

O trabalho de campo foi iniciado na Reserva Técnica no primeiro semestre de 2000, com a realização de levantamento da *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté* tendo como base o *Catálogo* (FIGUEIREDO, 1981)³⁷ objetivando perceber a dimensão e o conteúdo da coleção, no que diz respeito a quantos e que artefatos a compõem.³⁸ O inventário consistiu em anotar o nome do grupo indígena, a área cultural, a localização geográfica, o nome do coletor, o ano de coleta, o número de tombamento (N.º) e o nome de cada artefato. Os números dos armários onde estão localizados os artefatos, foram obtidos em pranchas, que estão separadas do *Catálogo* (FIGUEIREDO, 1981), mas que se encontram na Reserva. Nas pranchas, o registro das peças está em algarismo romano, indicando o nome dos grupos indígenas e onde estão guardadas as peças na Reserva. Foram inventariados 144 artefatos da *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, constituída Protásio Frikel em 1965. Posteriormente, verificamos, eu e Luiza Mastop-Lima,³⁹ se o registro no *Catálogo* conferia com os artefatos existentes na Reserva. Dos 144 artefatos registrados, encontramos de fato apenas 137 deles,⁴⁰ e dentre estes, foram fotografadas 91 peças⁴¹ para serem levadas a campo.

Ao processar o inventário, surgiu a necessidade de organizar a nomenclatura⁴² utilizada para descrever os objetos da *Coleção*, para tanto utilizei informações do *Catálogo* organizado por Figueiredo (1981); da obra *Os Xikrín* de Frikel (1968), onde encontrei, também, os nomes dos objetos na língua nativa (tronco lingüístico Jê); e do *Dicionário do Artesanato Indígena* de Ribeiro (1988).

³⁷ Livro de registro dos artefatos que compõem a Reserva Técnica, elaborado com as seguintes informações: número de tombamento, nome do objeto, grupo social, localização geográfica, região cultural, nome do coletor e data de coleta.

³⁸ Cf. *Inventário da Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, apêndice 1.

³⁹ Mestranda em Antropologia/UFPA e desenhista com quem venho trabalhando desde a graduação, ajudou-me no Trabalho de Conclusão de Curso, fornecendo gentilmente os desenhos de sua autoria e, na colaboração e interlocução ao longo de dois anos de estudo sobre a Coleção Etnográfica Ticuna no Museu Paraense Emílio Goeldi. Hoje, no Mestrado damos continuidade à interlocução. Registro e agradeço a colaboração, especialmente, no que se refere ao estudo e desenho dos artefatos da Coleção.

⁴⁰ Sete artefatos, dos 144 inventariados não foram localizados na Reserva Técnica do LAANF/UFPA.

⁴¹ O registro fotográfico das peças foi feito por mim e Luiza Mastop-Lima, com a ressalva de que não somos fotógrafas profissionais, por isso, as fotografias reveladas apresentam alguns problemas de foco e luz. Nesse primeiro momento, a preocupação foi ter em mãos fotografias para verificar em campo se os artefatos que estão na Reserva ainda são utilizados pelo grupo e de que forma. Assim, utilizo a fotografia como técnica específica para evocar comentários e obter informações sobre os artefatos, provocando a memória e a reflexão dos interlocutores sobre as imagens vistas. Sobre as possíveis formas de apropriação da fotografia na construção de textos etnográficos, consultar: Godolphim (1995).

⁴² Cf. *Nomenclatura dos objetos da Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, apêndice 2.

Pronto o inventário e a nomenclatura dos artefatos da *Coleção* tornaram-se imprescindíveis proceder a classificação dos mesmos, utilizando as categorias artesanais desenvolvidas por Berta Ribeiro, no *Dicionário do Artesanato Indígena* (1988). Assim, a *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté* foi classificada em oito categorias artesanais.⁴³ Segundo a teoria museológica, a sistematização dos acervos ocorre através da

“... organização sistemática dos elementos possíveis de serem encontrados nas coleções dos museus, baseada em critérios e normas aceitas pela coletividade científica ou museológica, e refletindo os códigos culturais vigentes em nossa sociedade.” (HORTA, 1994: 23)

Outra etapa do trabalho foi desenhar os artefatos que compõe a *Coleção*.⁴⁴ O recurso do desenho fez-se necessário porque evita a manipulação excessiva dos objetos e, conseqüentemente, seu desgaste. Os desenhos utilizados não obedecem escala, preservando, no entanto, as proporções dos objetos, com destaque para detalhes de técnicas e matérias-primas, o que os transforma em documentos visuais.⁴⁵ Os desenhos facilitaram a descrição⁴⁶ das peças elaborada com a ajuda de Maria do Socorro Lacerda Lima, onde constam: número de tombamento (N.º), categoria artesanal, terminologia étnica, descrição propriamente dita com matérias-primas, confecção e uso, função, dimensão, estado de conservação, observações sobre a peça e referências bibliográficas.⁴⁷

Para a elaboração das descrições, recorri aos princípios museológicos e aos dados obtidos em campo. Indispensável, foi a realização de trabalho de campo, para observar a utilização dos objetos e ouvir/escrever as explicações dadas pelos membros do próprio

⁴³ Cf. *Classificação da Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, apêndice 3.

⁴⁴ A seleção dos artefatos que foram desenhados teve como base os objetos que observei nos dois momentos do trabalho de campo realizado nas aldeias Xikrín (julho/2000 e fevereiro a abril/2001), o que reflete variações quanto ao número de objetos desenhados por categoria. Das minhas observações em campo, verifiquei que alguns artefatos que estão na Reserva Técnica do LAANF, ainda permanecem e são utilizados pelo grupo, como: arco, borduna, braçadeira, cachimbo, riscador, cinto, diadema vertical rotiforme, colar de itã, flecha, fuso, maracá, pilão e diadema vertical, entre outros.

⁴⁵ Para este momento, como disse anteriormente, contei com a colaboração de Luiza de Nazaré Mastop-Lima, Maria do Socorro Lacerda Lima, Levi Alcântara de Lima, Thiago Pinheiro e Elenflávia Palheta Mesquita como desenhistas.

⁴⁶ Para ajudar nas descrições dos artefatos da *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, trabalhei com 150 fichas de artefatos do Catálogo do Acervo do grupo indígena Xikrín do Museu do Índio/RJ, disponível na Internet. Deter-me-ei nos artefatos que forem semelhantes entre as duas coleções. Consultar: Catálogo do Acervo Etnográfico da Coleção Xikrín (on line). Disponível em: <<http://w.w.w. museudoíndio. org.br>>. Acesso em agosto 2000.

⁴⁷ Cf. *Catálogo da Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, apêndice 4.

grupo para origem, feitura, decoração e uso dos objetos. Em campo, consideramos a noção de memória discursiva que

“... separa e elege dentre os elementos constituídos numa determinada contingência histórica, aquilo que numa outra conjuntura dada, pode emergir e ser atualizado, rejeitando o que não deve ser trazido à tona A memória faz irromper um acontecimento passado em uma conjuntura presente, reatualizando-o.” (BRANDÃO, 1998: 78)

A continuidade de produção de artefatos em grupos indígenas significa, ensino repassado de geração a geração, demonstrando que os objetos dizem respeito tanto ao uso cotidiano e quanto ritual. Antes do contato com os brancos, a vida girava em torno de visão de mundo específica, partindo de mitos de origem, práticas religiosas e trocas dentro do mesmo grupo e/ou com grupos vizinhos. Depois do contato, a mitologia tornou-se um dos elementos importantes para a manutenção identitária de grupos indígenas, assim como, a língua, a organização política e outros aspectos, e em alguns casos, é possível verificar nos mitos a incorporação de mudanças, sendo, desse modo, atualizados.⁴⁸

“A autodenominação específica dos Xikrin do Cateté é *Put-karôt*, nome que não usam mais. Hoje eles se consideram Xikrin, nome dado a eles pelos brancos ...” (RICARDO, 1985: 123). Segundo Vidal,

“... os Kayapó-Xikrin, à luz dos dados recolhidos, apresentam-se como um grupo Jê, culturalmente autônomo, muito próximo dos Kayapó-Gorotire e também dos Apinayé. Apresentam por outro lado, afinidades com outros grupos Timbira e Jê centrais ...” (1977: 10)

Durante o trabalho de campo, pude perceber em algumas situações que os Xikrín não gostavam de ser chamados e nem comparados com os Kayapó (Gorotire), mesmo os reconhecendo enquanto parente, “nós somos Xikrín e não Kayapó,” ouvia-os dizer. Na casa de Piudjô, quando mostrava-lhe a foto de uma braçadeira, fitou-a por alguns instantes e disse-me que era Kayapó e não Xikrín, e que a havia visto apenas entre os Kayapó. Em outros momentos, os presenciei se autodenominando *mebengokré*, e isto é interessante porque Frikel, em 1963, escreveu “... a autodenominação dos Xikrin é *mebênokre* (gente, valente, verdadeira), nome comum a todos os Kayapó ... mas nunca ‘Xikrin’, pois dizem

⁴⁸ Sobre os mitos Xikrín, conferir: Vidal (1977) que em seu livro apresenta um conjunto de 56 mitos.

eles, que não existe este termo em sua língua e que este foi dado pelos civilizados.” (1963: 146)⁴⁹

A nomenclatura utilizada no trabalho foi Xikrín do Cateté, para não confundir com o outro grupo Xikrín localizado às margens do rio Bacajá, no sudoeste do Estado do Pará. E também porque se refere a um sub-grupo Kayapó de uma área específica, próximo ao rio Cateté e porque, a coleção etnográfica estudada, foi definida pelo nome do grupo indígena Xikrín, e por sua localização na “... sub-área cultural ocidental, rios Caiteté e Itacaiúnas ...” (FIGUEIREDO, 1981).

No *Catálogo* (FIGUEIREDO, 1981), há informações sobre o grupo indígena identificando a Coleção da seguinte maneira: grupo indígena Xikrin (Kayapó) da área cultural Tocantins-Xingu, da sub-área ocidental Rios Caiteté e Itacaiúnas, do município de Marabá/Pará, do coletor Protásio Friel, ano de coleta 1965. Hoje, a Área Indígena está localizada no município de Parauapebas, sudeste do Pará.

Desta forma, Figueiredo (1981) identifica o grupo seguindo a classificação elaborada por Galvão (1960) de áreas culturais, ou seja, espaços geográficos e socioculturais suscetíveis de serem conhecidos, nos quais vivem determinados grupos indígenas em interação entre si e/ou com a sociedade inclusiva.

A classificação em áreas culturais exigia, segundo Galvão (1960), mais elementos que a filiação lingüística, era necessário compreender os processos aculturativos entre grupos indígenas, e entre estes e a sociedade nacional inclusiva. Não estudar apenas as culturas indígenas no estágio em que elas se encontram no momento em que são pesquisadas, mas, observar também o processo de mudança por que passam, considerando uma perspectiva diacrônica. A classificação não seria totalizadora, porque delinearía não apenas particularidades culturais, mas traços e padrões comuns e generalizações culturais em cada situação e espaço.

⁴⁹ Sobre o histórico do grupo indígena Xikrín do Cateté, consultar: Vidal (1977).

Ao elaborar sua proposta para as áreas culturais, Galvão (1960) utilizou como ferramentas teóricas dois autores – Murdock e Steward – adaptando seus modelos de área cultural, pois, para Galvão, foi elaborada uma divisão dos grupos indígenas da Amazônia de modo estanque, homogeneizando as características dos grupos, não expressando corretamente as características dos fenômenos sociais e culturais da região.

Galvão (1960), mediante a análise da teoria e dos dados, considerando um período limitado entre 1900 a 1959 propôs uma classificação para o Brasil em onze áreas culturais. Os grupos indígenas são filiados a elas, em razão, por exemplo, de sua localidade, agricultura, organização social, cultura material entre outros. As áreas culturais são: Norte-Amazônica, Juruá-Purus, Guaporé, Tapajós-Madeira, Alto Xingu, Tocantins-Xingu, Pindaré-Gurupi, Paraguai, Paraná, Tietê-Uruguaí, Nordeste. Algumas são divididas em núcleos, “... a definição espacial de cada área teoricamente é determinado pela abrangência da localização territorial dos grupos indígenas participantes de processos aculturativos específicos.” (SILVA, 1996: 190) Assim, pela nomenclatura das áreas percebemos sua localização no território brasileiro. E o estudo nessas áreas, os itens investigados como, língua, meio ambiente, frente econômica da sociedade nacional, meios de subsistência, ergologia, pintura corporal, mitos, população, entre outros, variam de área para área, e isso vai ser indicado não apenas em relação às identidades particulares de grupos indígenas, mas formam temas de estudo que englobam as sociedades e as culturas em contato (SILVA, 1996).

Os Xikrín são alocados na área cultural Tocantins-Xingu,⁵⁰ no núcleo ocidental, que apresentam as seguintes características: contatos com a sociedade nacional isolado e permanente; hostilidade intra e inter-tribal; resistência à aculturação; cultivo da mandioca; cerâmica, sendo ausente entre os Jê; trançado ‘*twilled*’ (diagonal ou sarjado)⁵¹ e ‘*coiled*’

⁵⁰ Esta área cultural é formada por três núcleos e 12 grupos indígenas, a saber: Timbira, Canela, Apinayé e Krahô (Jê), no grupo A - Oriental; Xerente e Akwê-Xavante (Jê), no grupo B - Central; e grupos Kayapó (Gorotire, Xikrín, Menkrantire e Kubenkrankengn), Gavião (Jê); Parakanã, Asuriní (tupi); Tapirapé (tupi), Karajá (isolado), Bororo (otuke), no núcleo C - Ocidental (GALVÃO, 1960).

⁵¹ *Twilled*, termo em inglês, que significa trançado cruzado em diagonal ou sarjado, cuja trama feita com folíolos de palmeiras “... produz um efeito diagonal ao perpassar dois ou mais elementos da urdidura, segundo a fórmula 2/2, 1/3, dando lugar a uma multiplicidade de desenhos geométricos.” (RIBEIRO, 1987: 318)

(trançado costurado);⁵² redes ausentes,⁵³ dormidas em jiraus, catres ou esteiras; plumária desenvolvida; arcos, flechas e bordunas cilíndricas ou lanceoladas; ausência de navegação exceto entre os Apinayé e os Karajá; residência coletiva e industrial; habitações dispostas em círculo ou semicírculo; casa dos homens; grupos de idade e de festa; corridas de toras e competições esportivas; cerimonial rico e complexo; xamanismo pouco desenvolvido entre os Timbira, importante entre os Kayapó, Xerente, Bororo e Tapirapé; uso de fumo; variedade de máscaras de dança e enterramento direto e secundário (GALVÃO, 1960).

Os Xikrín são um sub-grupo Kayapó⁵⁴ setentrional, falantes de dialeto da língua Kayapó, da família Jê,⁵⁵ pertencente ao tronco lingüístico macro-Jê. A área indígena Xikrín está localizada no município de Parauapebas,⁵⁶ às margens do rio Cateté, na região sudeste do Estado do Pará, entre a Serra dos Carajás limitado ao norte pelo rio Aquiri, a Serra da Seringa ao sul pela linha seca de azimute verdadeiro, tendo como limite leste o rio Itacaiúnas e o rio Cateté a oeste, seguido por uma linha seca de azimute verdadeiro (VIDAL, 1977 e RICARDO, 1985). O Mapa 1 mostra a área e seus limites.

A área indígena Xikrín do Cateté foi demarcada em 1981, com uma área total de 439.151 ha (RICARDO, 2000). Atualmente, vivem na área cerca de 740 pessoas morando em duas aldeias localizadas ao longo rio Cateté, como podemos observar na Ilustração 1: a aldeia maior e mais antiga recebe o nome do rio, conhecida, por aldeia Cateté, com aproximadamente 500 pessoas e 40 casas; e a aldeia Djudjê-kô, com 240 pessoas e 21 casas. O território Xikrín é rico em castanheiras, palmeiras e mogno, e outras madeiras de lei.

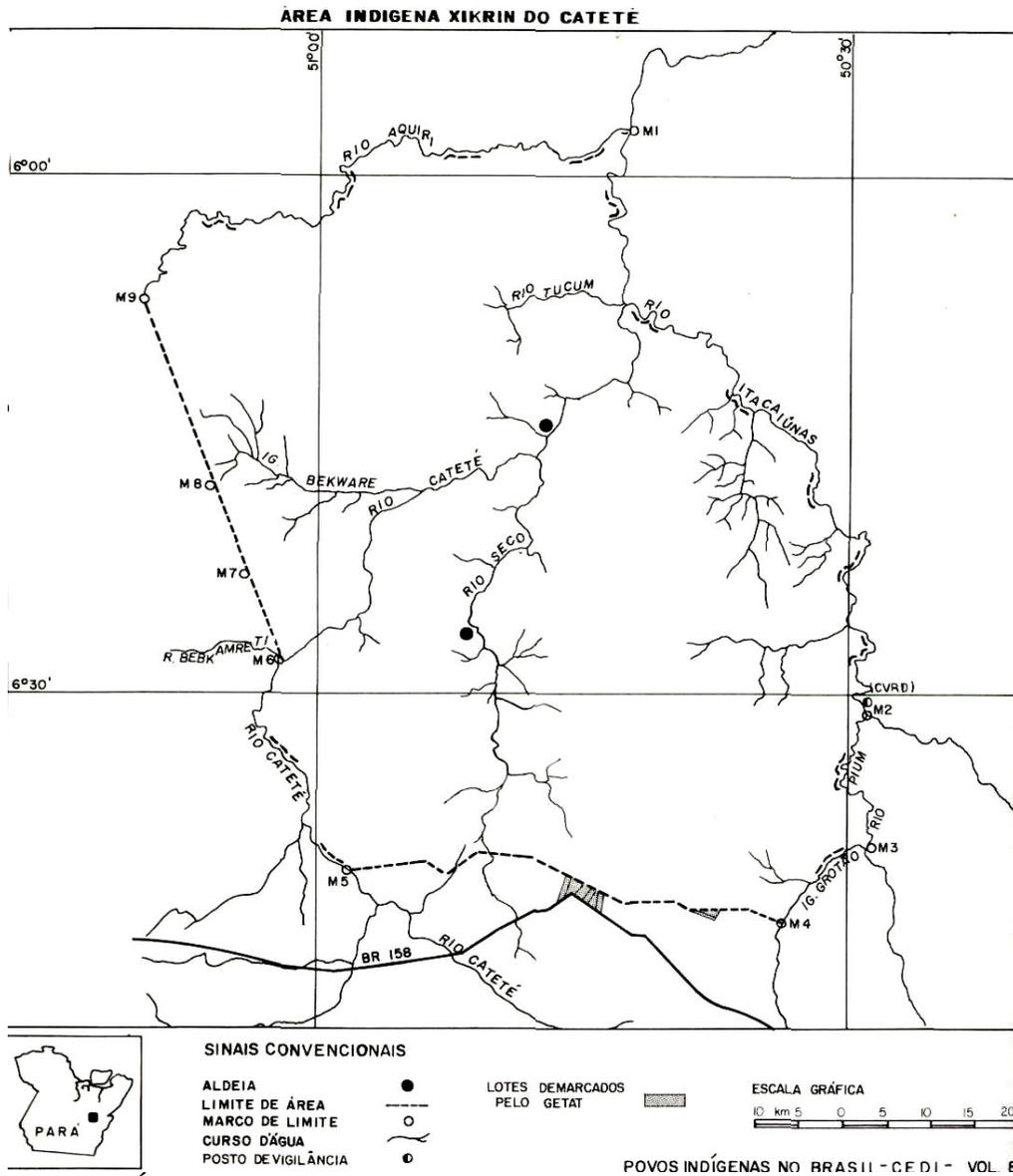
⁵² *Coiled*, termo em inglês, que significa trançado costurado composto por dois elementos “1) uma base de fibras ... compondo um rolo achatado, que corresponde à urdidura, a partir do qual evolui a espiral formada por: 2) uma trama que entrança o rolo ...” (RIBEIRO, 1987: 320)

⁵³ Hoje é possível encontrar na aldeia, redes industrializadas compradas nas cidades próximas como Tucumã, Parauapebas e Marabá.

⁵⁴ “O nome ‘Kayapó’ é de origem Tupi (significa literalmente ‘como macaco’). O nome que os Kayapó dão a si mesmos é ‘*Mebengokré*’ que significa literalmente ‘gente do espaço dentro ou entre a(s) água(s)’.” (TUNER, 1992: 311) Atualmente, contam com uma população de cerca de 6.306 pessoas divididos em 11 sub-grupos, sendo um deles, Xikrín (RICARDO, 2000). A classificação em troncos e famílias lingüísticas foi um dos critérios utilizados pelos antropólogos para perceber semelhanças existentes entre os grupos indígena, que vão além dos aspectos lingüísticos, englobam outro critério de classificação como, por exemplo, a divisão em áreas culturais, apresentada anteriormente.

⁵⁵ “Na aldeia, entre si, eles usam apenas a própria língua ... Os homens falam também um português fragmentário ... O conhecimento do português por parte das mulheres e crianças se restringe a poucas palavras e frases chaves ...” (RICARDO, 1985: 123).

⁵⁶ Vizinha da Floresta Nacional de Carajás, área concedida pela União à Companhia Vale do Rio Doce (CVRD) para implantação do Projeto Grande Carajás, no final da década de 60.



Mapa 1. Área Indígena Xikrín do Cateté

Fonte: RICARDO, Carlos Alberto (ed.) *Xikrín*. In: Povos Indígenas do Brasil, 8/sudeste do Pará. São Paulo: CEDI, 1985: 140

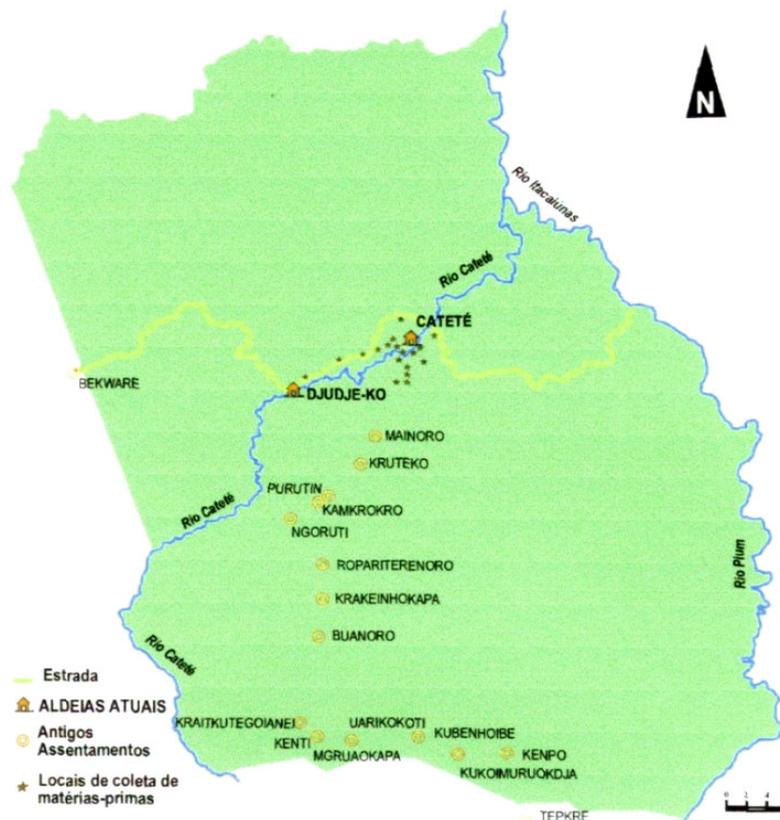


Ilustração 1. Localização das aldeias ao longo do rio Cateté e os locais de coleta de matérias-primas dentro da área indígena

Fonte: SILVA, Fabíola Andréa. *As tecnologias e seus significados: um estudo da cerâmica Asuriní do Xingu e da cestaria dos Kayapó-Xikrín sob uma perspectiva etnoarqueológica*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2000: 154.

Os Xikrín coletam castanha-do-pará, mel, palmito e frutas; caçam com armas de fogo e com suas armas tradicionais como arco, flecha e borduna, as caças mais prestigiadas são: anta, queixada, veado, paca, caititu, tatu e jabuti; pescam com anzol, náilon e redes industrializadas, mas utilizam ainda a pesca com timbó; cultivam roça de mandioca, milho, batata-doce, macaxeira, inhame e banana. A partir do contato com a sociedade dos *kuben*,⁵⁷ foram introduzidas culturas de melancia, abóbora, mamão, limão, laranja, manga, entre outros; e passaram a consumir alimentos industrializados como café, açúcar, bolacha, leite em pó, óleo de soja, arroz, feijão e sardinha em lata, alimentos que costumam ser cozidos em panelas de alumínio, também adquiridos após o contato; plantam, tradicionalmente urucu e algodão.

⁵⁷ *Kuben* - estranho/branco.

O acesso às aldeias ocorre de três formas: por via aérea, em aviões de pequeno porte (mono ou bimotor)⁵⁸ que pousam na pista de piçarra e capim mantida pelos índios; através do rio, sendo o Itacaiúnas navegável apenas três meses por ano, de janeiro a abril; pela estrada que liga a Reserva ao município de Tucumã, trafegável apenas durante o verão, período onde ocorre pouca chuva na região. Desta maneira, antes de seguir às aldeias, fez-se necessário chegar primeiro em Marabá,⁵⁹ município sede da Administração Regional da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), responsável pela Área Indígena (AI) Xikrín do Cateté e da Associação *Bep-Nói* em Defesa do Povo Xikrín do Cateté, fundada em março de 1995.⁶⁰ Para uma visão do em torno dos municípios e outras áreas indígenas da região sudeste do Estado do Pará, ver Mapa 2.

A aldeia Cateté têm formato Jê⁶¹ (Fotografia 2) e ao centro há uma praça (*mentorodjo*) onde está situado o *ngob*-casa do guerreiro, casa dos homens ou conselho dos homens,⁶² local onde os homens se reúnem para tomar decisões, conversar e preparar as festas; ao lado do *ngob*, há um campo de futebol, onde os homens costumam jogar ao entardecer. A noite, o pátio da aldeia é iluminado por energia elétrica. As casas são dispostas em círculos, uma ao lado da outra, são construções em alvenaria, sendo que, as mais *antigas* foram construídas por madeireiros⁶³ e, as casas mais *novas* pela CVRD.⁶⁴ Atrás das casas de alvenaria há outra construção feita de troncos de madeira e palha⁶⁵ chamada cozinha, local onde fica o forno *ki*⁶⁶ e onde:

⁵⁸ Partindo do município de Marabá ou do Núcleo Urbano de Carajás.

⁵⁹ Para quem sai de Belém, como é o caso da pesquisadora, há dois caminhos, um por via terrestre em ônibus intermunicipal, saindo do Terminal Rodoviário Hildegardo Nunes, sendo aproximadamente oito horas de viagem e o outro, por via aérea saindo do Aeroporto Internacional de Val-de-Cãns, tem um tempo médio de 50 minutos.

⁶⁰ Para conhecer o Estatuto da Associação *Bep-Nói*, consultar: Ricardo (2000).

⁶¹ Assemelhando-se às outras aldeias Kayapó, também circulares, constituídas pelas unidades residenciais, formando uma aldeia do tipo tradicional (BANNER, 1961 e VIDAL, 1977).

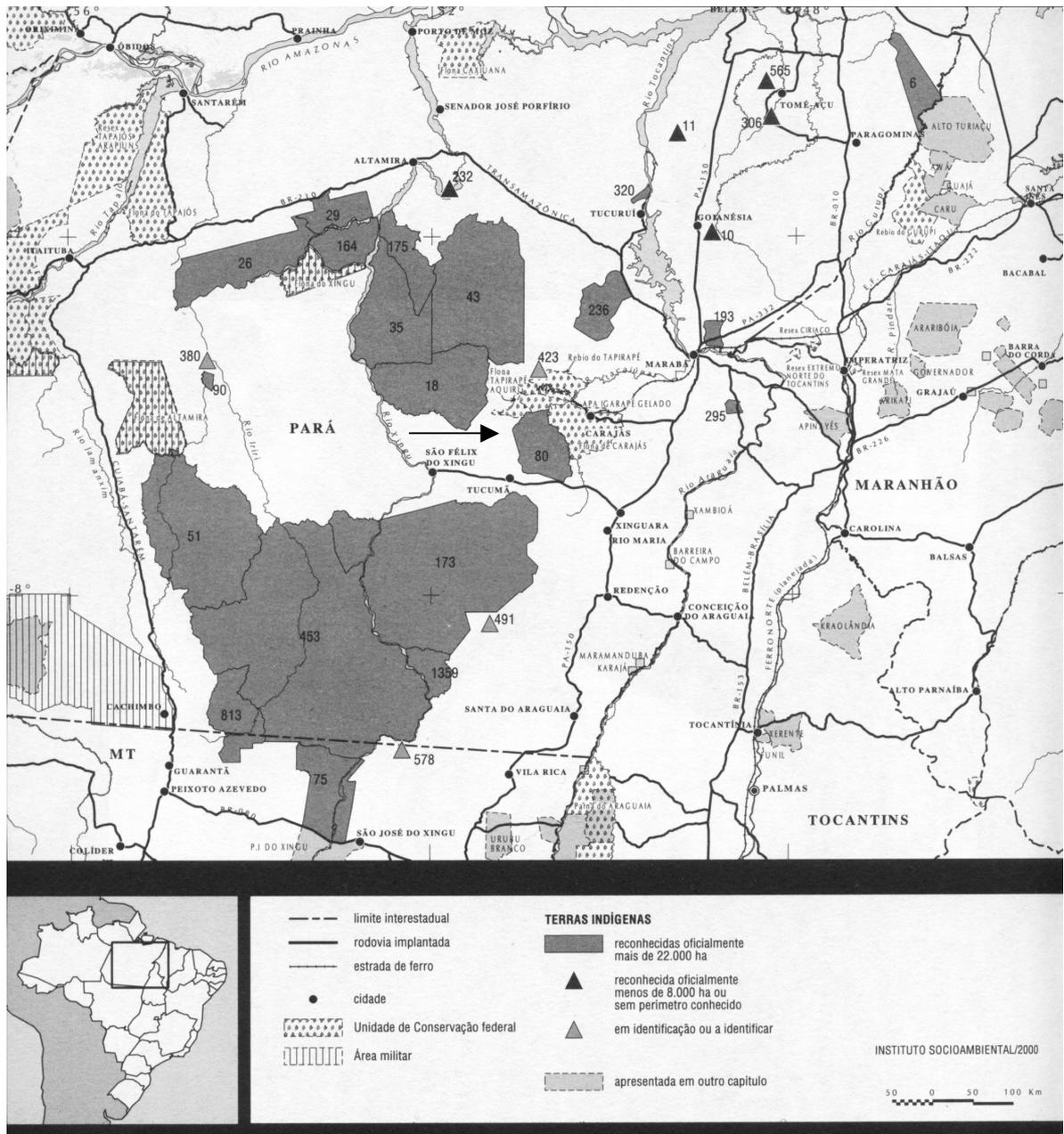
⁶² Na aldeia Cateté esta construção é feita de alvenaria.

⁶³ Durante a década de 70, os madeireiros que exploravam irregularmente a Área Indígena Xikrín do Cateté, construíram casas de alvenaria como forma de pagamento.

⁶⁴ Empresa que explora o em torno da Área Indígena Cateté e que mantém um convênio com a FUNAI, posto que os impactos de sua instalação na região devem ser mitigados.

⁶⁵ Em algumas são construídas paredes de madeira, em outras as paredes são de enchimento, outras ainda não há paredes.

⁶⁶ Forno feito de pedra, cavado no solo. As mulheres cavam um buraco no chão e dentro preparam o fogo, depois colocam as pedras e sobre elas os produtos que serão assados como carne de caça, peixes ou ainda produtos da roça. Na seqüência são cobertos com folhas de bananeira e finalmente, por uma camada de terra (Fotografia 3).



Mapa 2. Visão do em torno da Área Indígena Xikrín do Cateté, região sudeste do Pará

Fonte: RICARDO, Carlos Alberto (ed.). *Povos Indígenas do Brasil, 1996-2000*. São Paulo: ISA, 2000.



Fotografia 2. Vista aérea da aldeia Cateté

Fonte: GIANNINI, Isabelle & TORRES, Angélica. *Koikwa, Um buraco no céu: o universo dos índios Kayapó-Xikrin*. Brasília: EDUnB, 1998: 159.



Fotografia 3. Forno de pedra-kí

Local: Aldeia Cateté

Fotografia: Rita de Cássia Domingues Lopes (fev./2001)

“... são realizadas a maior parte das atividades cotidianas. É nessas estruturas que os Xikrín costumam passar várias horas do dia, processando e consumindo alimentos, conversando, divertindo-se entre si e com seus filhos, praticando a pintura corporal e produzindo a maioria dos seus itens materiais ... (SILVA, 2000: 121)

Caminhando da aldeia em direção ao rio Cateté, há uma construção em madeira onde fica o gerador de energia elétrica movido a óleo diesel; a pista de pouso feita de piçarra e capim e, a área do Posto Indígena (PI) da FUNAI. Na área do PI localiza-se a Escola Indígena Bep-Karoti, de 1ª a 4ª séries; a enfermaria; a casa do rádio;⁶⁷ as residências das professoras, do chefe do posto e das auxiliares de enfermagem. Próximo ao rio está a casa de farinha, com dois fornos, uma prensa, um motor e dois pequenos tanques.

As aldeias Xikrín estão distantes uma da outra cerca de 18 km, seguindo pela estrada aberta no meio da floresta. Outro meio de transporte entre as aldeias é através do rio Cateté, a distância para quem segue pelo rio de voadeira é uma hora de viagem. A aldeia Djudjê-kô segundo informações obtidas em campo, foi iniciada em 1995, por um grupo de Xikrín mais velhos que divergiu politicamente dos líderes da aldeia Cateté, formando, assim, outra aldeia, mas reforçaram a idéia de que todos são parentes, portanto, todos são Xikrín do Cateté, e é comum visitas entre as famílias das duas aldeias.

Seguindo do rio Cateté em direção à aldeia Djudjê-kô, nota-se a casa de farinha, com dois fornos, uma prensa e um motor; em seguida, a área do PI da FUNAI com a enfermaria, a Escola Indígena Moiko Xikrín de 1ª a 4ª séries, e as residências das auxiliares de enfermagem, das professoras e do chefe de posto, mais adiante se vê a construção onde fica o gerador movido a óleo diesel, que distribui energia elétrica à aldeia e à Área do Posto. Distante da aldeia cerca de 500 metros foi construída a pista de pouso feita de piçarra e capim com o objetivo de evitar acidentes.

As casas na aldeia são de taipa e madeira cobertas com palha, e de alvenaria, e estão dispostas em círculo, as cozinhas são construídas atrás das casas, desenhando um anel em torno das casas. No pátio da aldeia está localizado a Casa dos Homens-*ngob*,⁶⁸ que além de ser um local de decisões destinado aos homens, abriga a única televisão da aldeia,

⁶⁷ O rádio é o único meio de comunicação diário com a Administração Regional da FUNAI e as outras aldeias, esse contato é realizado duas vezes ao dia, 9h00 e 15h30.

⁶⁸ Na aldeia Djudjê-kô, tal construção é feita em toras de madeira, sem paredes, coberta com palha de tucum ou buriti. O chão também é forrado com palha facilitando sentar ou deitar.

em torno da qual crianças e jovens costumam se reunir à noite para assistir os programas. Pode-se observar a representação do espaço da aldeia, a Casa dos Homens com a televisão e a antena parabólica, o pátio da aldeia com uma família dançando e as casas formando um círculo no Desenho 3⁶⁹ e na Fotografia 4.



Desenho 3. Aldeia Djudjê-kô

Fonte: Escola Indígena Moikô Xikrín
Desenho: Boatiê (mar./2001)

⁶⁹ O desenho foi feito por Boatiê, 14 anos, aluno da 3ª série, da Escola Indígena Moiko Xikrín.



Fotografia 4. Aldeia Djudjê-kô

Fotografia: Rita de Cássia Domingues-Lopes (mar./2001)

Os desenhos obtidos nas aldeias formam resultados de aulas de “cultura indígena,” ministradas pelas professoras Marinalva Ramos (aldeia Cateté) e Ivone Marçal⁷⁰ (aldeia Djudjê-kô), que consistem nos alunos desenharem, pintarem e escreverem sobre o cotidiano vivido nas aldeias. Os alunos são de diferentes categorias de idade e foram solicitados a desenhar diversos objetos de sua cultura material. Desta maneira, há desenhos de objetos como as armas tradicionais que estão dispostas lado a lado, ou somente artefato plumário ou ainda, desenhos “em movimento” como numa dança, como veremos mais adiante.

⁷⁰ Nos primeiros “passeios” pela aldeia Djudjê-kô com o intuito de conhecer melhor o local e seus moradores, foi-me mostrada a necessidade por um casal Xikrín - que depois viria a ser um dos principais interlocutores na aldeia – “de ser levada por alguém” à aldeia, e alguém que conhecesse a língua melhor do que eu, já que sou iniciante, para estabelecer o diálogo imprescindível na obtenção dos dados durante o trabalho de campo. Assim, seguindo a própria orientação do casal, fui conversar com a professora Ivone Marçal que se dispôs a ajudar, acompanhando-me à aldeia.

Para atingir os objetivos estabelecidos e verificar se há relação entre artefatos/rito e artefatos/uso cotidiano, utilizei a técnica da entrevista acompanhada dos “frutos” do trabalho de campo realizado na Reserva Técnica como as fotografias e os desenhos dos artefatos da *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*. Entrevistei os índios produtores de artefatos,⁷¹ para saber o que dizem sobre os artefatos, sua confecção e uso, para compreender seus significados e sentidos. Nesta perspectiva, de apreender signos e significados dos objetos, utilizei como ferramentas de análise a Antropologia Interpretativa e a Análise do Discurso,⁷² na medida em que verifico as condições de produção de significados dos artefatos, os objetos se tornam signos pois são investidos de significado pelos produtores e pelos não produtores.

Ao considerar os artefatos pertencentes à coleção como elementos que representam em parte o grupo que os produziu – neste caso, o grupo indígena Xikrín do Cateté – dado que a sociedade é constituída por múltiplos fatores, em que a cultura material recolhida na Reserva Técnica representa dado momento histórico-social do grupo, estar-se-á atribuindo aos artefatos da *Coleção* sentido, diferente do sentido atribuído pelos produtores. Os artefatos possuem um significado para o grupo e este será um dos objetivos do trabalho: identificá-los, pois “... quando o enfoque é dado nos significados que os homens, ao nível consciente de suas motivações, interesses e intenções, atribuem às imagens mentais ou concretas, mostra que, os homens atribuem significados aos objetos ...” (TRINDADE & LAPLANTINE, 1997: 16). Outros objetivos interligados a este são: perceber o artefato em seu contexto sociocultural e como cada objeto está relacionado ao uso social atribuído pelo grupo, verificar, mediante trabalho de campo, se os artefatos que estão na Reserva ainda são utilizados pelo grupo e como são utilizados.

No próximo capítulo, apresentarei o entrelaçamento dos dados obtidos durante o trabalho de campo na Reserva e nas aldeias, Cateté e Djudjê-kô, associando-os às informações bibliográficas e museográficas, na tentativa de contextualizar a *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*.

⁷¹ O produtor emprega e transmite em seu trabalho, valores, técnicas e significados aceitos pelo grupo a que pertence. O produtor acaba sendo interprete das técnicas e conhecedor das matérias-primas empregadas na produção dos artefatos.

⁷² Os conceitos utilizados pela Análise do Discurso que destaco para este trabalho são: comunidade lingüística, condições de produção, enunciado, interlocutor, pré-construído e sujeito. Sobre o assunto consultar: Brandão (1998), Maingueneau (1998) e Orlandi (1996).

4. Na trilha para contextualizar a *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*

Os bens materiais de um grupo social podem ser observados não como um fim em si mesmos, mas como um meio para entender os costumes, as tradições, as visões de mundo e o meio ambiente da sociedade que os produziu. Desta forma, a fabricação de objetos, torna-se parte integrante de um sistema cultural, expressando, também, sua identidade.

Contextualizar os artefatos da *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, recolhidos há 37 anos por Protásio Friel, considerando determinados contextos cotidianos e/ou rituais dos Xikrín, é uma tentativa de reconhecer sentidos e potencialidades atuais de uso, na acepção de produzir vida e significado às peças, já que tais artefatos representariam marcas de identidade e registros de momento histórico-cultural do grupo.

Significar os objetos em função do contexto possibilita entendê-los a partir de códigos culturais. Para compreender tais significados solicitei aos informantes, durante o trabalho de campo nas aldeias Xikrín, descrever os artefatos considerando fotografias e/ou desenhos dos artefatos. Provocando, deste modo, várias leituras do artefato exposto, como se este fosse um texto a ser lido e é, de acordo com os contextos e as convenções de quem o observa, considerando as condições de produção de hoje e de antigamente.⁷³ Tendo como ponto de partida a Reserva Técnica ou mais propriamente, o que se produziu a partir dos artefatos, como desenhos e fotografias, motivei os informantes a falar sobre os objetos que estavam vendo.

O trabalho de campo permitiu a observação de objetos semelhantes ao da Reserva Técnica sendo uma de minhas preocupações, ao mesmo tempo que recorri à memória dos informantes, trabalhar com artefatos lembrados e aproveitar o momento para fazê-lo falar de outros artefatos que costumam utilizar.

Na tarde do dia 21 de março de 2001, quando estava na aldeia Djudjê-kô, entrevistando Piudjô na cozinha de sua casa, Djaworo, sua esposa, acompanhava-o e por

⁷³ Referência ao tempo que não havia contato com os *kuben*.

vezes participava da conversa, vendo a foto ou o desenho que Piudjô segurava ou ainda, quando ele lhe pedia para ir buscar os objetos que possuíam dentro de casa ou guardados na cumeeira da cozinha, semelhantes aos da fotografia.

Após a entrevista, permaneci, com eles e pedi permissão para fazer fotografias dos cestos cargueiros que estavam na cozinha. Djaworo acompanhava meus movimentos deitada no catre⁷⁴ montado na cozinha, enquanto fazia as fotografias dos cestos, ela me chamou e apontou para a cumeeira da cozinha, estava indicando um outro objeto, para mostrar-me o pau de tirar batatas, chamado de *yot kakúdjô*, então se levantou da cama e o pegou, assim como o cesto *kai* e o facão, o fez para mostrar-me como se arrancam tubérculos como: batata-doce, macaxeira e mandioca na roça. Colocou o *yot kakúdjô* dentro do cesto que possui uma alça que cinge a testa do usuário, repousando o peso nas costas, ficando com o facão na mão, encenando como é utilizado para abrir caminho na mata, e em seguida com o *yot kakúdjô* nas mãos, inclinou o corpo e o bateu sobre o chão e com a outra mão, imaginando pegar uma batata, a colocou no cesto e disse “quando está cheio [apontou para o cesto *kai*] o trabalho acabou.”

Depois, Djaworo foi buscar o machado, para demonstrar como corta lenha, quem e como se utiliza o cesto, o pau de tirar batata, o facão e o machado. Observar o artefato na Reserva e na aldeia possibilitou não somente *ver* o objeto em si, mas *aprender com* os produtores sua denominação e uso.

A tentativa de relacionar os artefatos ao contexto (aldeia Xikrín) foi verificar o potencial de uso atual dos artefatos recolhidos há 37 anos. Para tanto, associe as observações realizadas na aldeia a partir do trabalho de campo às atividades realizadas na Reserva Técnica. Considerei importante, também, a mudança nas condições de produção da confecção dos artefatos, pois algumas matérias-primas foram substituídas e outras agregadas, a partir do contato com a sociedade não-indígena.⁷⁵

⁷⁴ O catre é uma espécie de cama, mas também serve como aparador de objetos, assemelhando-se a uma mesa baixa. Sua estrutura é formada por dois pedaços de madeira fincados no chão de maneira equidistante, onde são colocadas tábuas quando necessário, ou seja, na hora de deitar ou guardar os objetos, as tábuas são forradas com folhas de palmeira ou esteiras *rôti-ô*.

⁷⁵ Para esclarecimentos sobre o *locus* de pesquisa, consultar: *Entre a Reserva Técnica e as Aldeias*.

As primeiras informações de campo foram obtidas junto às aldeias, em julho de 2000, quando tive a oportunidade de fazer um *survey* na Área Indígena Xikrín do Cateté. Retornando à área em fevereiro de 2001 quando permaneci até abril do mesmo ano.

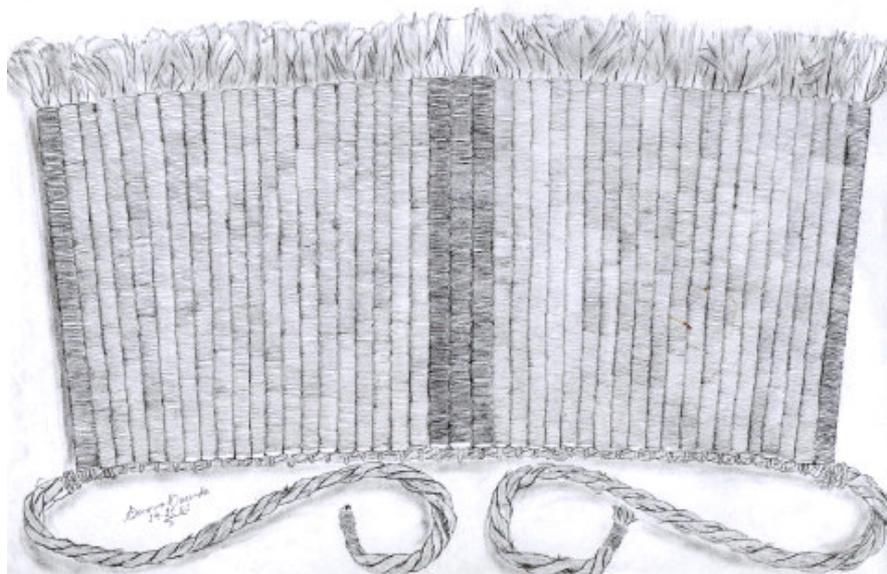
Ao passar por Marabá, a caminho da aldeia, conheci a sede da Associação *Bep-Nói* em Defesa do Povo Xikrín do Cateté. Durante minha permanência na sede da Associação, observei que havia um diadema pendurado na parede, semelhante ao que encontramos na Reserva Técnica do LAANF/UFPA, sob tombamento 254 feito de pequenos tubos contornados com fios de algodão brancos e pretos, tendo na parte superior do diadema penas pretas e amarelas aparadas e na base um fio-guia para amarrá-lo na parte posterior da cabeça (Desenho 4).

Juntando as peças do ‘quebra-cabeça’ para a contextualização recorri a Frikel (1968) onde observei um cocar semelhante ao descrito acima, denominado *kruapú*, testeira cerimonial.⁷⁶ Frikel descreve a testeira *kruapú* da seguinte forma:

“Peça cerimonial de importância análoga (ao *me-kutóp*),⁷⁷ usada também em certas festas de grupos de nome. A peça consiste numa série de tubos de taboca (taquari) de, aproximadamente, 20 cm de comprimento, todos cobertos de fio branco ou preto em voltas paralelas, ligadas entre si e amarradas sobre uma corda-guia grossa. O fio de amarração passa pelo tubo, envolve o cordão-guia e, voltando por dentro do mesmo tubo, passa na abertura distal para o tubo próximo, onde o processo de amarração se repete. Assim, todos os tubos da peça são amarrados com um só cordão. A ordem da colocação dos tubos parece padrozinada, de maneira que, de cada lado, um tubo com fio preto forma a beira e mais três outros, também pretos, o centro. Os campos grandes são formados pelos brancos. Nos orifícios do lado distal ou superior dos tubos existem penas colocadas numa largura de cerca de 4 cm, formando faixa de igual largura. São colocadas de maneira que cada tubo branco recebe penas pretas de mutum-castanheiro, e os tubos pretos recebem penas amarelas de papagaio. A peça é amarrada ao redor da frente, ficando os tubos em pé. É presa atrás da cabeça com as pontas sobressalentes do cordão-guia ... Somente os homens de determinados grupos de nome confeccionam e usam estas testeiras nas festas e cerimônias que lhes competem.” (1968: 77-78)

⁷⁶ Para informações sobre a nomenclatura dos artefatos, conferir: *Nomenclatura dos objetos da Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, apêndice 2.

⁷⁷ *Me-kutóp*, diadema vertical alçado, utilizado por homens em festa de nomeação, será descrito mais adiante.



Desenho 4. Diadema vertical, N.º 254

Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda do
LAANF/DEAN/CFCH/UFPA

Desenho: Maria do Socorro Lacerda Lima (nov./2001)

Recorrendo ao *Dicionário do Artesanato Indígena*, este artefato é nominado como diadema vertical, tendo por definição “ornamento plumário em forma de diadema usado na frente em posição vertical.” (1988: 120) Na classificação museológica o diadema é relacionado na categoria artesanal adornos plumários, mais especificamente adornos plumários de cabeça. Durante o trabalho de campo na aldeia Cateté, observei um diadema semelhante pendurado na varanda da casa de Kokopá, jovem Xikrín, e quando lhe perguntei o nome do objeto pendurado, Kokopá tirou-o do prego onde estava e me disse *kruapú*, em seguida, colocando-o na testa, para mostra-me onde usava, e balançando levemente os braços curvados como se estivesse dançando, e quando perguntei quem usava, respondeu-me que somente homem, no *Mêrêrêméi*.

Em outro momento, na aldeia Djudjê-kô, trabalhando com os informantes Akruanturo e Piudjô, mostrei-lhes uma fotografia do diadema, em momentos diferentes. Mostrei primeiro à Akruanturo, no dia 15 de março de 2001, em sua casa, e me disse que somente homem usava na festa do *Mêrêrêméi* e quando sua esposa era viva e moravam na aldeia Cateté ele confeccionava diademas. Perguntei por que não fazia mais, ele respondeu que não faz mais por falta de material, pois era sua esposa quem produzia os fios de

algodão necessários para enrolar os tubos de taboca (taquari).⁷⁸ Piudjô, ao ver a fotografia do diadema, disse alto o nome em Jê, *kruapú*, colocou a foto sobre a testa e a segurou com uma das mãos, e com a outra por trás da cabeça, fez o movimento como se estivesse amarrando-o com um nó, enfatizando o uso na cabeça. Piudjô, observando a foto, identificou as matérias-primas como fio de algodão, penas de mutum e de papagaio. Quando perguntei em que festa era usado o *kruapú*, me respondeu que no *mentoro Bep*,⁷⁹ isto é, durante a festa de nomeação *Bep* dos *menoronure*.⁸⁰

Dentre o repertório de rituais de iniciação e nomeação que os Xikrín praticam, o *mentoro Bep* como disse Piudjô, é considerado um dos rituais de nomeação, sendo esta uma das fases do ritual. Vidal (1977) distingue três rituais para a nomeação masculina, são eles: *Bep*, *Tokok* e *Katob* e seis para a nomeação feminina: *Bekwe*, *Nhiok*, *Kôkô*, *Payn*, *Ngrei* e *Ire*. Em relação aos rituais de iniciação a autora distingue seis fases: *Bep-menõrõnu*, *Mekutop-ã-Kangore*, *Merõrõnu-kukrut*, *Menõrõnu-Ngrôa*, *Menõrõnu-Ngôre* e *Mekuka-tuk* (1977: 175). Giannini (1991a) identificou apenas cinco fases, são elas: *Mekutop*, *Kukrut menõrõnu*, *Ngroa menõrõnu*, *Ngôreaxi*, e encerrando o ciclo o *Mekukatuk*. A diferença encontrada pelas autoras pode revelar o ajuste praticado pelo grupo com o passar dos anos, para continuar expressando através dos rituais a organização social e a cosmologia Xikrín.

Giannini descreve dois rituais de nomeação, um masculino e outro feminino, denominados *Tàkàk* e *Nhiok*,⁸¹ respectivamente, e informa que em determinado momento da história dos Xikrín, passaram a ser realizados conjuntamente, pois “[o] ritual *Tàkàk* era exclusivamente feminino, realizado nas roças e desconhecido dos homens. Um dia, um

⁷⁸ Taboca, é o mesmo que taquara, “planta da família das gramíneas ... Os indígenas utilizavam as taquaras, particularmente para confecção de flechas.” E taquari, é uma espécie de taboca, nome vindo do tupi que significa ‘taquara pequena,’ é classificada como sendo da família das euforbiáceas (*Mabea angustifolia*), cresce nas capoeiras secas, são de flores apétalas, inconspícuas e unissexuais, de madeira mole e leve, as sementes são oleaginosas e os ramos novos são alongados, servindo para confeccionar canudos de cachimbo. Consultar: Cunha, 1989: 282. Verbetes Taboca e taquari.

⁷⁹ Segundo Vidal “o nome de maior prestígio é **Bep** ... ainda que o **Bep** seja uma cerimônia de nomeação, distinta da iniciação, é a primeira fase do ritual do ciclo de iniciação.” (1977: 111)

⁸⁰ Corresponde à categoria de idade relativa aos jovens iniciandos, ou seja, aqueles que moram/dormem na casa dos homens. Consultar: Vidal (1977 e 1976), que trabalhou pormenorizadamente as categorias de idade e sexo, entre os Xikrín.

⁸¹ Para descrição detalhada do ritual de nomeação *Tàkàk-Nhiok*, consultar: Giannini (1991a)

homem passava pela roça viu as mulheres dançando e cantando, correu para avisar os homens da aldeia e todos foram ver. As mulheres então [os] ensinaram ...” (1991a: 119).

No que concerne aos artefatos utilizados em tais rituais, destacaremos entre outros adornos, os adornos plumários de cabeça chamados *kruapú* e *mekutóp*, em uso. (Fotografia 5). No ritual *Tàkàk*, segundo Giannini “... os *kruapú* ... são utilizados somente por seus ‘donos’,” (1991a: 134) que os utilizam durante a festa, um dos ‘donos’ é o pai da nominada, no ritual de nomeação *Nhiok*, “... alguns homens usam o diadema rígido (*kruapú*), braçadeiras (*padjê*) e colar de itã (*ngob*) ...” (1991a: 126) e conforme a seqüência da festa, surgem novos elementos, e um deles, por exemplo, foi a chegada da sociedade dos homens-onça (*robkrore*) grupo que confecciona os capacetes de cera de abelha, chamado *mekutóp*, assim, nestes capacetes são colocados os diademas rígidos *panikoti* e somente os *robkrore* utilizam o *mekutóp*, pois representam as onças-pintadas, consideradas as de maior prestígio (GIANNINI, 1991a).



Fotografia 5. Diadema vertical-*kruapú* e diadema vertical alçado-*mekutóp*

Fonte: VIDAL, Lux. “A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Cateté” In: VIDAL, Lux (Org.) *Grafismo indígena: estudo de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel/EDUSP e FAPESP, 1992: 173

A preparação do *kruapú* em seu conjunto é masculina, mas o produtor conta com a ajuda das mulheres que tecem fio de algodão e que tingem uma parte de preto, embora hoje seja possível, comprar fios de algodão industrializados.

Os Xikrín costumam preparar artefatos para venda, como bordunas, lanças, flechas, arcos, braçadeiras entre outros, e pude ver no aeroporto de Carajás um *kruapú*, “colorido” diferentes daqueles vistos na aldeia, com matérias-primas também diferentes como fio de lã e penas de galinha, em base de taboca, bem diferente dos usados nas aldeias. O diadema vertical usado nos rituais revela valores preservados pelo grupo e matérias-primas que os Xikrín retiram da floresta, para confecção e uso de artefatos. Os materiais utilizados nos diademas são: tubos de taquari, fios de algodão branco e tingido de preto, penas pretas de mutum-castanheiro, penas amarelas de japu e corda de imbaúba.⁸²

Durante minha permanência na aldeia, observei que os Xikrín criam aves como arara, periquito e papagaio para retirar as penas.⁸³ Quando da preparação de adornos plumários, pude observar no dia 24 de julho de 2000, duas mulheres arrancando penas e penugens de arara e, em outro momento, dia 22 de fevereiro de 2001, mãe e filho realizavam tal tarefa. Arrancavam habilmente as penas e penugens que ficavam abaixo da cabeça e das asas (Fotografia 6).



Fotografia 6. Mulheres Xikrín arrancando penas e penugens de arara vermelha
Local: Aldeia Cateté
Fotografia: Rita de Cássia Domingues-Lopes (jul./2000)

⁸² Para descrição do artefato, consultar: *Catálogo da Coleção Xikrín do Cateté*, apêndice 4.

⁸³ As aves, capturadas vivas e criadas como xerimbabos na aldeia, não é uma característica somente de grupos Jê, como os Xikrín. Viveiros de Castro informa que encontrou entre os *Araweté* (grupo tupi), em 1982, 54 araras criadas soltas na aldeia (1992: 41).

Em outra casa, uma mulher Xikrín separava penugens de plumas para confeccionar braçadeiras, ela atava os cálamos das plumas ao fio de algodão tingido de vermelho, fio firmado entre sua mão e seu pé, utilizando o corpo como ferramenta/apoio na produção do artefato. Observei ainda, em outro momento, uma mulher preparando braçadeira de miçangas amarelas com cascas de sementes de tucum e penugens amarelas nas pontas, fatos que confirmam a necessidade de ter aves à disposição na aldeia.

Na aldeia Cateté, observei que na casa das auxiliares de enfermagem,⁸⁴ na porta que dá acesso da sala à cozinha, há um maracá pendurado de cabeça para baixo (Fotografia 7), sendo utilizado como objeto de decoração, e não em seu uso habitual, como instrumento de dança. Percebi a mudança de contexto do maracá, em casa de *kuben* transformou-se em enfeite. O maracá é semelhante ao encontrado na Reserva Técnica, sob tombamento 233 (Desenho 5). Frikel o descreve como sendo objeto de dança, da seguinte forma:

“[é] um instrumento rítmico, preparado e usado pelos homens. O maracá Xikrin consiste de uma cuia preta bastante grande, possuindo até 20 cm de diâmetro. No alto da cuia existe uma ponta de paxiúba fina e comprida, embutida nesta, sobressaindo uns 10 a 20 cm. O cabo é de madeira roliça ... Coberto por enrolamento de fios de algodão, em voltas paralelas, que prende ao qual é pendurada quando não está em uso. No interior da cuia encontra-se uma série de pequenas sementes, às vezes do tipo das continhas pretas, que chocalham. Para realçar a ressonância, possuem duas fileiras simples ou duplas de buraquinhos, quase sempre no mesmo lado, situada uma mais em cima e outra mais perto do cabo, ou ainda na parte de cima em lados opostos ... Enfeites em forma de pendentos de penas de côres vivas foram observados. Amarrados nos buraquinhos de ressonância e na base da ponta de paxiúba ...” (1968: 57)

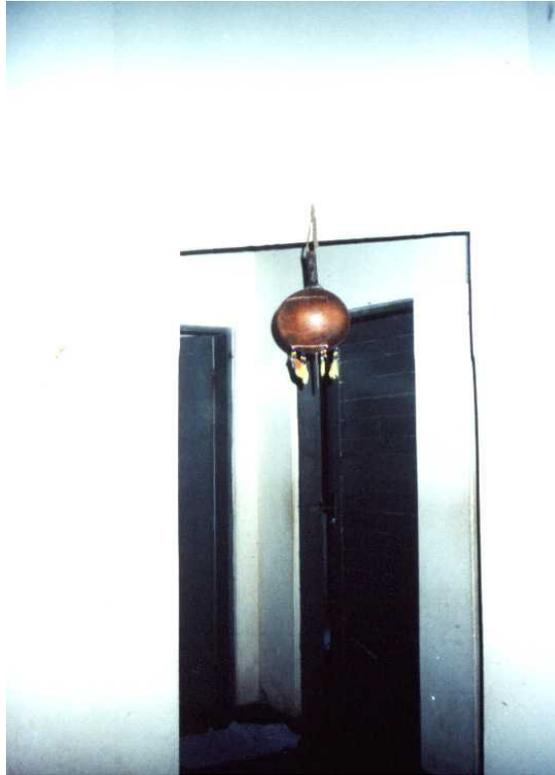
O maracá é utilizado em rituais de nomeação e de iniciação masculina e feminina, tanto como instrumento musical quanto objeto mítico.⁸⁵ Segundo Vidal, o maracá,

“... é um sinal distintivo dos *ngô-kon-bori* [pais do maracá], e está simbolicamente ligado ao centro da praça ... Simboliza ainda uma cabeça. Por ocasião de um ritual *merêrêmê*, os *ngô-kon-bori* recobrem o alto de seus maracás com penugem de uruburei e, no final da cerimônia, passam urucu sobre a penugem, exatamente como se faz com as cabeças dos que participaram das danças. O maracá, por outro lado, é usado para a demarcação de uma nova aldeia ou um novo acampamento na floresta

⁸⁴ A casa das auxiliares de enfermagem é uma construção em alvenaria, composta por uma sala, dois quartos, uma cozinha e um banheiro. Ao lado direito fica a farmácia, o almoxarifado, a sala de enfermagem, o laboratório e um pequeno consultório dentário, utilizado pelo menos uma vez ao ano, quando dentistas vão até a aldeia.

⁸⁵ Quando estive na aldeia Cateté em abril de 2001, pude observar o ritual *Mêrêrêmêi* - “festa bonita” a utilização dos maracás. Conferir: *No Mêrêrêmêi em busca da Coleção*.

colocando os maracás nos galhos de uma árvore os *ngôkonbori* apoderam-se de um espaço que deve ser reorganizado segundo o modelo tradicional. O maracá é o que há de mais sagrado e, portanto, de mais vulnerável para os Xikrin. Sendo assim, somente os jovens iniciados os *ngôkonbori-nu* [novos pais do maracá], que não tem (*sic*) filhos, podem ser pais do maracá.” (1977: 135)



Fotografia 7. Chocalho globular decorando casa de *kuben*
Fotografia: Rita de Cássia Domingues-Lopes (fev./2001)



Desenho 5. Chocalho globular, N.º 233
Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda do
LAANF/DEAN/CFCH/UFPA.
Desenho: Thiago Pinheiro (fev./2001)

Sua produção e uso são de ordem masculina. As matérias-primas utilizadas são: cuia, paxiúba, algodão, sementes e plumas. Algumas matérias-primas são semelhantes às utilizadas na descrição do diadema vertical (*kruapú*), como: algodão, madeira, penas, recursos retirados da floresta que circunda a aldeia. Hoje, o fruto arredondado da cuieira, a cuia, pode ser obtido no espaço da aldeia, pois os Xikrín cultivam árvores próximo as suas casas.

“Passeando”⁸⁶ pela aldeia Cateté, no dia 21 de julho de 2000, parei para observar uma mulher que pintava seu filho deitado sobre um pedaço de plástico preto e que estava dormindo. Próximo a ela vi um pilão feito de madeira, em que uma Xikrín mais velha começou a usar para pilar castanha-do-pará. Transformada em massa, a castanha foi posta de molho, mas antes disso, extraiu da castanha socada um líquido branco, que separou e guardou. Na Reserva Técnica, há um pilão sob tombamento 186, também feito em madeira, conforme o Desenho 6. Friel descreve o pilão da seguinte forma:

“... são todos do tipo vertical e relativamente pequenos ... são feitos de tronco de piqui (piquiá) e servem para socar milho, macaxeira e frutas de palmeiras como babaçu, açafá ... Fabricação e utilização pertencem às mulheres. Todavia, os homens, às vezes, cortam os pequenos toros.” (1968: 46)

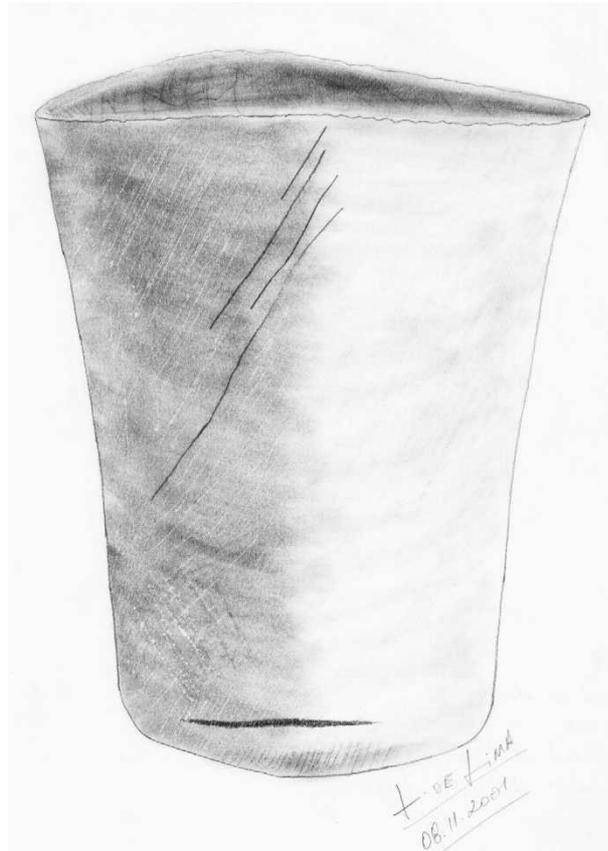
Durante a segunda estada em campo, de fevereiro a abril de 2001, a produção de óleo babaçu estava em alta, pois este é o período de safra do fruto, e as mulheres estavam preparando óleo para uso diário e para a festa que se aproximava, o *Merêrêméi*.

Quando entrávamos – eu e Ivone Marçal – na aldeia Djjudê-kô, víamos fumaça sobre as cozinhas das casas, e quando nos aproximávamos destas víamos grandes panelas de ferro sobre o fogo cozinhando coco babaçu, era um dos passos necessários à produção de óleo. Os Xikrín recolhem os frutos de babaçu na floresta, tarefa feminina e masculina, e os transportam à aldeia em cestos do tipo *konôiaka* e *kai*,⁸⁷ os frutos são colocados no chão das cozinhas das casas. Cozidos em água em grandes panelas de ferro os frutos ficam “prontos” quando “a semente solta da casca,” o que é confirmado quando a mulher tira um

⁸⁶ Era como alguns Xikrín denominavam minhas idas à aldeia para um dia de trabalho, talvez, pelo fato de não praticar as atividades de rotina da aldeia.

⁸⁷ Para melhores explicações sobre a cestaria Xikrín, consultar: Silva (2000). Não há exemplares destes cestos na *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté* que estou trabalhando.

ou dois frutos para experimentar, quebrando-os. Depois de cozidos, os frutos são colocados para esfriar e em seguida, as mulheres começam a quebrá-los com a parte de trás do machado para retirar as amêndoas. Na sequência, as sementes são “pisadas” no pilão pelas mulheres, trituradas, peneiradas e postas novamente para cozinhar e daí extrair o óleo, com uma concha retiram o óleo da panela, coam-no com a ajuda de uma peneira e o armazenam em garrafas plásticas ou de vidro.



Desenho 6. Pilão, N.º 186

Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda do LAANF/DEAN/CFCH/UFPA

Desenho: Levi Alcântara de Lima (nov./2001)

A atividade de pilar cabe às mulheres, mas em duas situações específicas, presenciei homens Xikrín realizando tal tarefa. Ao interrogá-los sobre o porquê de “pisarem” coco babaçu, um deles me respondeu que sua mulher havia feito uma cirurgia há pouco tempo e ela não podia, ainda, fazer esforço físico, e disse-nos, também, que antes da operação, fora ela que havia feito os três pilões de sua casa. Em outra cozinha, um velho Xikrín “pisava” o coco porque estava ajudando sua esposa, já que ela cuidava dos netos.

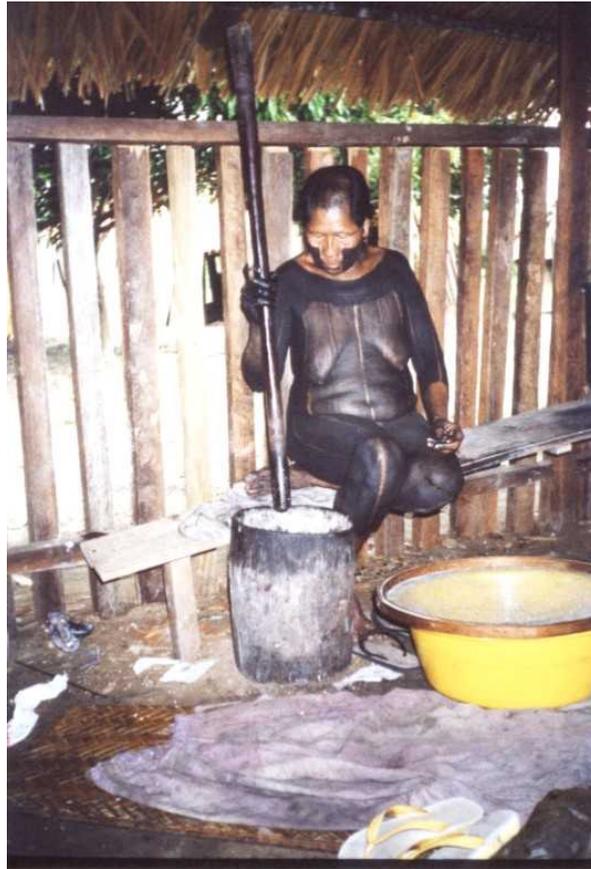
Percebi, assim, a casualidade da participação do homem nesta tarefa feminina, em momentos excepcionais. Desta forma, o pilão, objeto pertencente à categoria artesanal utensílios e implementos de madeira e outros materiais, continua sendo utilizado pelo grupo nas atividades domésticas.

O pilão em estilo vasiforme cilíndrico usado por Nhiok, (Fotografia 8) é utilizado predominante na aldeia, mas vimos na aldeia Cateté, nas casas de Ikaiê e Bep-djô, um pilão vasiforme com pedestal (Desenho 7), retirado do *Dicionário do Artesanato Indígena* (RIBEIRO, 1988: 270). Quando perguntei quem havia feito tais pilões, Ikaiê e Bep-djô, disseram-me que suas mulheres. Entretanto, quando comentei que era diferente dos outros que havia visto na aldeia, disseram-me que aprenderam com os *kuben*, que haviam visto na casa de *kuben*, e que o pilão era alto (aproximadamente 75 cm de altura) para facilitar o processo de trituração dos alimentos, feito em pé, e não sentado como anteriormente ao usar o pilão sem pedestal, encontrado em grande número na aldeia. Percebi uma mudança social na produção do pilão, ficando mais alto e com base arredondada. Outro formato de pilão que pude observar na aldeia Cateté foi na casa do Rop-krore, era um pilão pequeno com base mais redonda do que ovalada. A base era proporcional à boca do pilão, possibilitando seu uso como banco de cozinha em momentos que não se trabalha nele.

Durante o trabalho de campo nas aldeias Xikrín fui levada a intensificar o aprendizado na língua Jê,⁸⁸ falada cotidianamente pelos Xikrín. A língua portuguesa é falada somente pelos homens quando da presença de *kuben*, mulheres e crianças a rigor não falam português. Aos poucos fui exercitando palavras, expressões, frases e perguntas para entender o diálogo estabelecido entre os próprios Xikrín, e da interação entre eu e os Xikrín; entretanto devemos considerar que os contextos onde aconteciam os diálogos eram de extrema importância para o seu entendimento. Meus interlocutores⁸⁹ foram: na aldeia Cateté, o casal Ikaiê e Irebã, Bep-djô e Itacaiúnas, na aldeia Djudjê-kô, o casal Piudjô e Djaworo; Akruanturo e Katendjo. Entretanto, não posso deixar de referir: Bekatí, Korare, Kokopá, Mantíre, Pukádjuá, Udjo, Nhiok e os alunos das escolas Xikrín, que me ajudaram durante o aprendizado nas aldeias.

⁸⁸ Agradeço pela orientação na língua Jê à Prof^a. Dr.^a Ana Suelli Arruda Câmara Cabral, especialista em lingüística indígena, do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas, do Centro de Letras/UFPA.

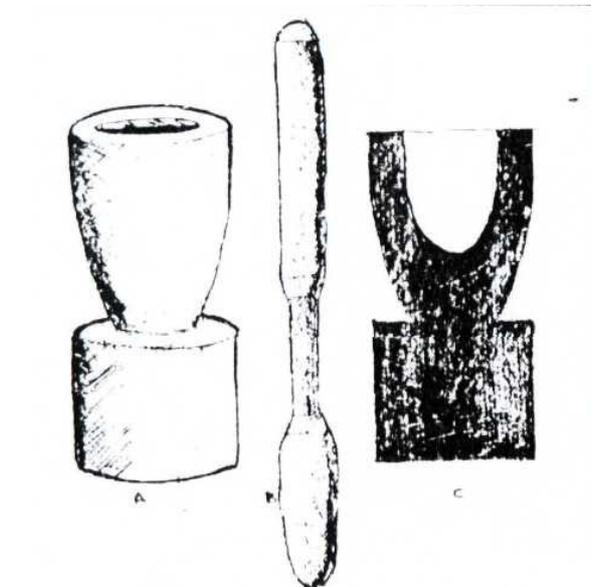
⁸⁹ Considero interlocutor, sujeito que estabelece relação com outros sujeitos – no mínimo mais um – através de um diálogo (linguagem verbal e não verbal), em um determinado espaço discursivo (no caso, a casa e a aldeia) mantendo, assim, uma interação entre falante-ouvinte/ouvinte-falante. Como sujeitos, somos reais e estamos inseridos dentro de um contexto social que abrange e interfere no modo como emitimos nossos enunciados (BRANDÃO, 1998).



Fotografia 8. Nhiok, pilando coco babaçu

Local: Aldeia Djudjê-kô

Fotografia: Rita de Cássia Domingues-Lopes (mar./2001)



Desenho 7. Pilão vasiforme com pedestal

Fonte: RIBEIRO, Berta. *Dicionário do Artesanato Indígena*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1988: 270

Os informantes/interlocutores são sujeitos falantes, na medida que são pessoas (concretas/reais) importantes dentro do processo de enunciação e imprimem “marcas” em seus enunciados, considerando sua posição socio-histórico-cultural na sociedade. Assim, o sujeito apresenta um determinado recorte em sua fala, gerando um sentido, levando em consideração o seu contexto (BRANDÃO, 1998). Estabelecer diálogo com os Xikrín, é exercer o que seria na Análise do Discurso chamado de competência comunicativa, seria compreender as regras de comunicação incluindo as da competência gramatical, as de performance (ORLANDI, 1996) e as várias formas de expressão.

Como aprendiz de Jê, alguns Xikrín me ajudavam a anotar, no sentido de que queriam me ver escrevendo as palavras na caderneta, e a falar/pronunciar as palavras e expressões em sua língua. Quando estavam ensinando, costumavam me mostrar o objeto cujo nome estavam dizendo, e em outro momento, perguntavam o nome, como se estivessem conferindo realmente se havia aprendido, ora acertava a pronúncia das palavras, ora errava, e nesse momento havia muitos risos, e brincavam comigo pronunciando as palavras na forma errada como eu havia dito.

Na Análise do Discurso, Saussure “... toma a língua como produto social do qual exclui o processo de produção, a historicidade e o sujeito.” (*apud* ORLANDI, 1996: 98-99) Entretanto, Orlandi considera que “... se partirmos do fato de que as línguas só existem na medida em que se acham associadas a grupos humanos, podemos chegar à concepção de que, na língua, o social e o histórico coincidem ...” (1996: 99).

Na discussão sobre língua/linguagem, Bakhtin avança quando argumenta que a língua é um fato social, fundada nas necessidades concretas de comunicação, tornando-se “... fruto da manifestação individual de cada falante, valorizando dessa forma a fala ...” (*apud* BRANDÃO, 1998: 9). Assim, língua e fala seriam partes integrantes da linguagem. Desta forma, a linguagem “não pode ser encarada como uma entidade abstrata, mas como o lugar em que a ideologia se manifesta ...” (BRANDÃO, 1998: 10). Vista nesta perspectiva, a linguagem enquanto discurso, é interação, e expressa um modo de produção

social, não podendo ser estudada fora do seu contexto histórico-social, e de suas condições de produção.⁹⁰

Bakhtin, ao valorizar a fala, visa uma teoria do enunciado, para ele, o enunciado corresponde tanto à matéria lingüística quanto ao contexto. Brandão resume enunciação como sendo “... emissão de um conjunto de signos que é produto da interação de indivíduos socialmente organizados ... jamais se repete, [sua] marca é a singularidade” (1998: 89), e esta marca é justamente a que perpassa pela intersubjetividade humana. O interlocutor com quem se estabelece um diálogo, não é alguém passivo, ele também constrói significados a partir do que é exposto e do que não é exposto no diálogo, levando em consideração suas noções pré-construídas que segundo Pêcheux são “... os traços no discurso de elementos discursivos anteriores dos quais esquecemos o enunciador” (*apud* MAINGUENEAU, 1998: 144) é “... a construção anterior e exterior, independente, por oposição ao que é ‘construído’ pelo enunciado.” (BRANDÃO, 1998: 39) A enunciação seria a interpretação, o contexto entendido do indivíduo, mas, este somente seria possível a partir do enunciado, do que é pronunciado, silenciado, mostrado (através de objetos) e/ou de outras formas que possam emitir uma mensagem.

Nesta situação, observo uma comunidade lingüística dos produtores, que conversariam e se entenderiam, em relação às matérias-primas utilizadas e selecionadas para a confecção de um determinado artefato, por exemplo. O grupo de produtores compartilha, deste modo, um conjunto de normas comuns com respeito à linguagem verbal e/ou não verbal, e é isso que deve ser considerado comunidade lingüística e não “um grupo de pessoas que falam do mesmo modo.” (ORLANDI, 1996:102) Em relação a comunidade lingüística dos produtores, está a formação discursiva, “... o conjunto de enunciados marcados pelas mesmas regularidades e ‘regras de formação’ ... Ela determina o que pode e deve ser dito a partir de um lugar social historicamente determinado. Um mesmo texto [no nosso caso, um artefato] pode aparecer em formações discursivas diferentes, acarretando, com isso, variações de sentido.” (BRANDÃO, 1998: 90) Lembremos do uso do pilão, seu uso a rigor é tarefa feminina, mas foi possível observar homens realizando tal tarefa em situações específicas.

⁹⁰ Segundo Brandão, condições de produção refere “... o contexto histórico-social, os interlocutores, o lugar de onde falam, a imagem que fazem de si e do outro, e do referente.” (1998: 89)

Na primeira vez que estive na aldeia Cateté, em julho de 2000, Itacaiúnas a meu pedido, levou-me para conhecer aldeia, casa por casa, íamos conversando na medida do possível, pois ainda sou aprendiz de língua Jê, por vezes ele falava em português e em Jê, misturando as línguas, e quando perguntava o que havia dito na língua, ele me dizia em português. Por ser mais velho, Itacaiúnas apresenta-se como um interlocutor que sabe, pode e parece gostar de falar sobre antigamente, assim como Bep-djô e Piudjô, tornando-se assim fontes de referências para meus objetivos, pois oferecem informações que só posso obter a partir das lembranças que acionam o lastro da memória coletiva do grupo.

Conversando com Itacaiúnas na varanda de sua casa, ele me ensinou algumas palavras em língua Jê e me contou estórias do contato. Na condição de interlocutor Itacaiúnas, me disse que “naquele tempo” havia muita caça e que “antes do facão chegar,” matava a caça com arco (*djudjê*) e flecha (*kruá*)⁹¹ e terminava com borduna (*kô*),⁹² nesse momento, ele se levantou e foi buscar dentro de sua casa, armas tradicionais e contou, a história de como conseguiam caçar, me mostrando os movimentos necessários para tal.

Nesse instante, o discurso teve outra configuração, ele estava gesticulando, usando suas armas e mostrando como era feito antigamente. Mudaram as condições de produção, antes apenas falando, sem objetos, agora falando e representando, com as armas na mão, desta maneira, os enunciados e a enunciação foram diferentes nos dois momentos. A caça é importante para a realização das festas, são caçados veado, tatu, caititu e jabuti, quanto perguntei a ele “pra que festa estes animais são caçados?” Ele me respondeu “pra todas,” não fazendo distinção entre elas. Na Reserva Técnica, há quatro arcos, um indicado para ser usado por jovem e outro por criança, e os outros dois estão sem referência; 16 flechas para caça e guerra, e outras duas, indicadas que são usadas por jovem e criança, perfazendo um total de 18 flechas, tais armas estão classificadas na categoria artesanal armas de arremesso complexas; e há ainda, quatro bordunas sendo que uma é decorada com trançado, consideradas enquanto armas contundentes de choque.

⁹¹ Cf. *Nomenclatura dos objetos da Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, apêndice 2.

⁹² “Arma contundente feita de madeira dura usada para bordoar.” É comprida, tem forma roliça, afunilada ou espatulada. Consultar: Ribeiro, 1988: 218. Verbetes Borduna.

Na tarde do dia 26 de fevereiro de 2001 na aldeia Cateté, pude observar Bep-djô preparando dois arcos,⁹³ separou inicialmente todos os materiais necessários à fabricação: madeira vermelha e preta (*pin-kamrik* e *pin-tuk*), corda (*djudjê-djê*) feito de imbaúba, fio de algodão branco (comprado na cidade), facão, pequena faca e uma pequena bolsa industrializada (estilo pochete) com apetrechos e instrumentos de artesanato. Dispôs os materiais próximo ao banco onde confeccionaria os arcos, na varanda de sua casa. Como previamente ele já havia preparado a base de madeira, no sentido de ter retirado da árvore o tamanho necessário para fazer o arco, precisou apenas “ser raspada.”

Em seguida, Bep-djô começou a enrolar na coxa dois pedaços de cipó para formar apenas uma corda e ao longo do enrolamento foi acrescentando mais cipó para aumentar o comprimento. O enrolamento foi feito para frente, juntando os pedaços de cipó, e imediatamente volta, entrelaçando as duas pernas num movimento de vai-e-vem. A fiação das fasquias de imbaúba foi feita a partir da torção em ‘Z,’ que significa fios em espirais seguindo da direita para a esquerda, semelhante a esta letra.⁹⁴ Bep-djô esticou a corda já pronta, amarrando as extremidades entre um prego na parede de sua casa e a cerca da varanda, e esticou a corda para retirar os excessos, as pontas dos fios que costumam “escapar” do enrolamento, tais pontas eram cortadas com faca. Depois de retirar os excessos de fios, faltava alisá-los, e o fez passando várias vezes na coluna de madeira da varanda de sua casa, num movimento semelhante ao ato de serrar e em seguida, depois de pronto, o reservou.

Depois de preparar o fio, Bep-djô trabalhou com a base de madeira, raspando-a com uma pequena faca a fim de alisá-la e com o facão talhou as extremidades para amarrar o fio tecido por ele. Para alisar a base em madeira, Bep-djô sentou na cadeira e com os pés firmou a madeira, com a mão esquerda segurou na parte superior da madeira, enquanto na mão direita, com uma faca, iniciava o trabalho de raspagem de cima para baixo (Fotografia 9). Depois de talhar as extremidades, Bep-djô levou as bases para o fogo, que já estava pronto na cozinha, a fim de curvá-las, ele as deixava por alguns segundos sobre o fogo, retirava e pisava no centro da madeira, ou ainda a prendia entre as frestas da cozinha para dar-lhe a curvatura desejada. Na seqüência, Bep-djô amarrou a corda na base de madeira,

⁹³ Um *djudjê-kamrik*, arco feito com madeira vermelha e outro *djudjê-tuk*, arco feito de madeira preta.

⁹⁴ Sobre fiação, consultar: Ribeiro, D. (1987) e Ribeiro, G. (1988)

faltando apenas um detalhe para ficar pronto, em uma das extremidades do arco foi colocado um enfeite trançado, de franjas preparadas com fio de algodão. Na Reserva Técnica há dois arcos semelhantes ao acima descrito, sob tombamento 187 e 322 (Desenho 8) classificado como arco elipsoidal.

Na aldeia Djudjê-kô, em 13 de março de 2001, quando cheguei à casa de Akruanturo, ele estava terminando de preparar um arco, havia restos de madeira e cipó pelo chão da casa, e lhe perguntei como usava o arco e onde. Então passou a me ensinar com que tipo de armas mata determinados animais, para isso foi buscar borduna e flechas. Com as armas em mãos ele gesticulava, batia no peito e produzia sons imitando os animais (Fotografia 10). Primeiro pegou uma flecha com a ponta lanceolada, chamada *büiri*,⁹⁵ (Desenho 9) e me disse que serve para matar “animais que andam na chão,” como porcão, veado e catitu; depois pegou outra flecha, sendo de ponta afiada feita de paxiúba chamada *kruanó*,⁹⁶ como se observa no Desenho 10, utilizada para matar aves como urubu-rei, curica e papagaio. Por fim, Akruanturo mostrou a borduna, utilizada para terminar de matar o animal com um golpe firme sobre a cabeça, e com sua ponta afiada, serve para furar a caça e tirar o sangue. Disse-nos ainda, que antigamente, nas guerras, a borduna era usada para matar inimigos, e reforçou que “hoje não matam mais gente, só bicho.” É possível observar ainda as armas em festas rituais, como a que presenciei em abril de 2001.

⁹⁵ Cf. *Nomenclatura dos objetos da Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, apêndice 2. Na Coleção há uma flecha lanceolada (N.º 198).

⁹⁶ Cf. *Nomenclatura dos objetos da Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, apêndice 2. Na Coleção há três flechas com estas características sob tombamento 201, 204 e 206.



Fotografia 9. Bep-djo preparando arco

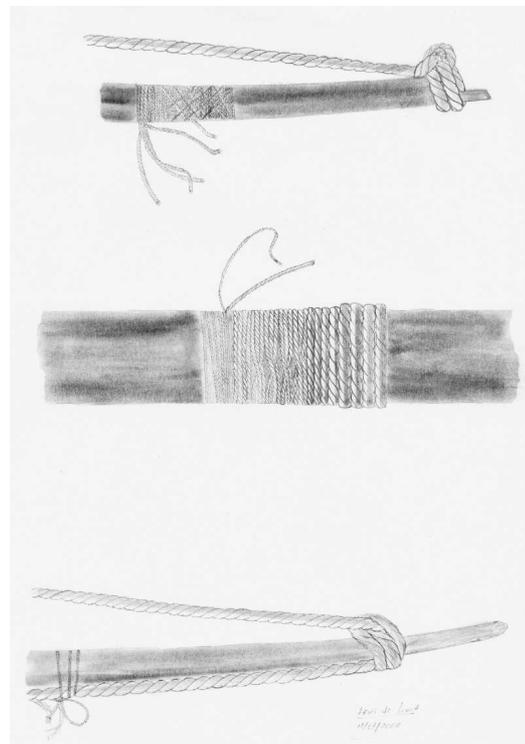
Local: Aldeia Cateté

Fotografia: Rita de Cássia Domingues-Lopes (fev./2001)



Desenho 8a. Arco elipsoidal, N.º 322

Desenho: Maria do Socorro Lacerda Lima (dez./2001)



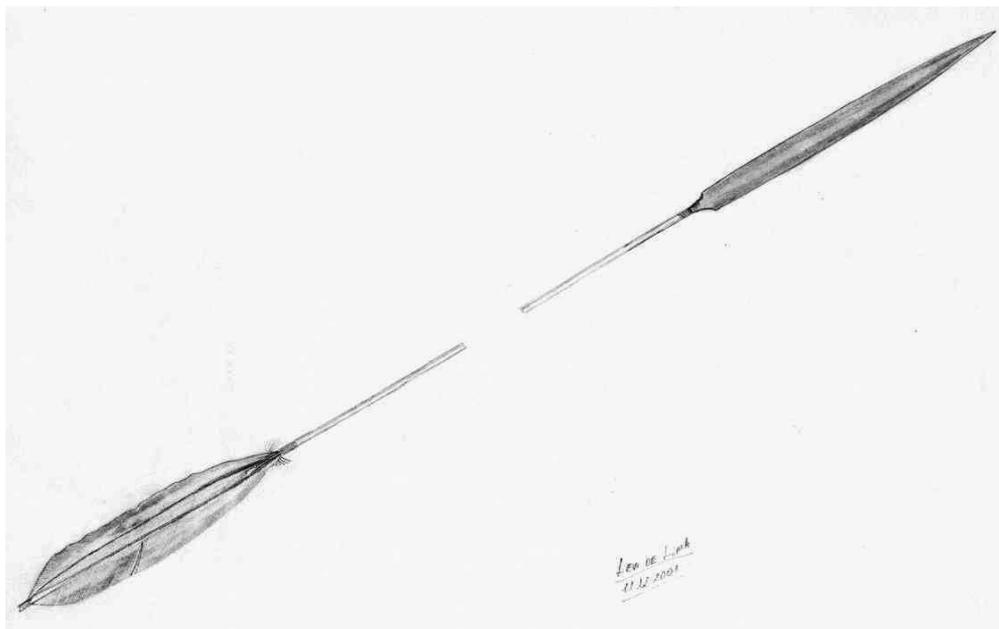
Desenho 8b. Arco elipsoidal, N.º 322



Fotografia 10. Akruanturo ensinando como caçar com armas tradicionais

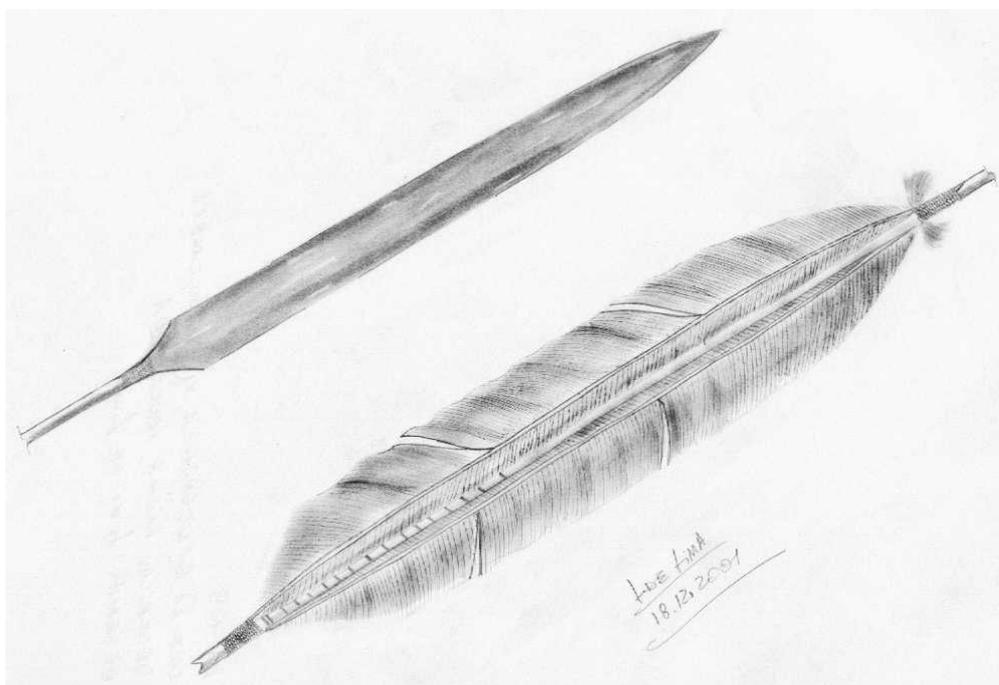
Local: Aldeia Djudjê-kô

Fotografia: Rita de Cássia Domingues-Lopes (mar./2001)



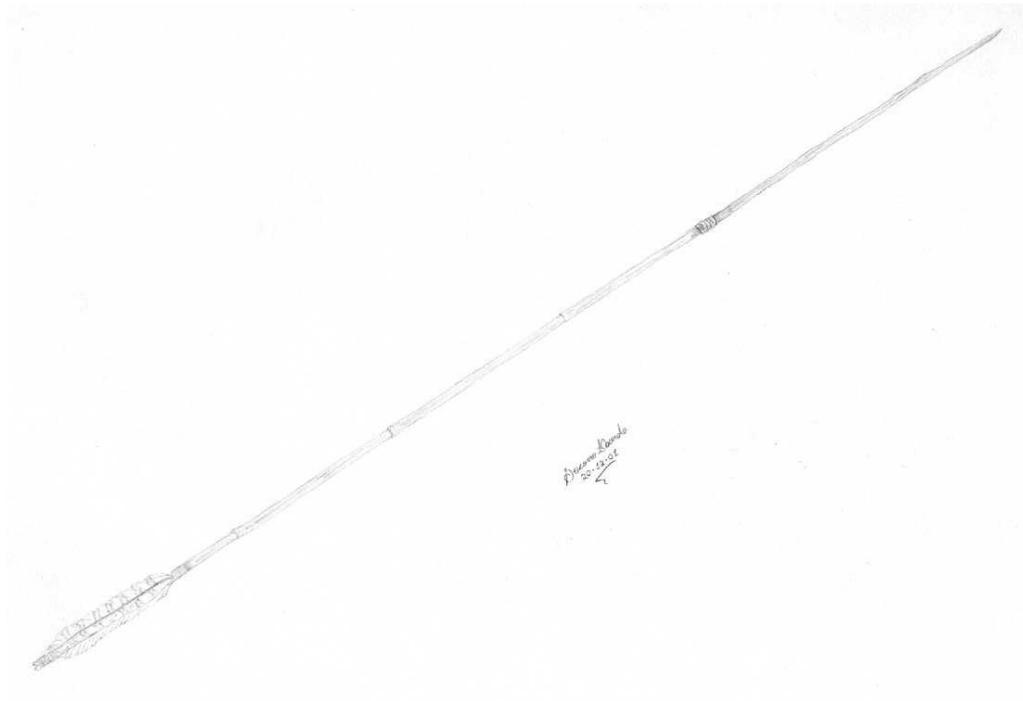
Desenho 9a. Flecha lanceolada prismática, N.º 198

Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda do LAANF/DEAN/CFCH/ UFPA
Desenho: Levi Alcântara de Lima (dez./2001)



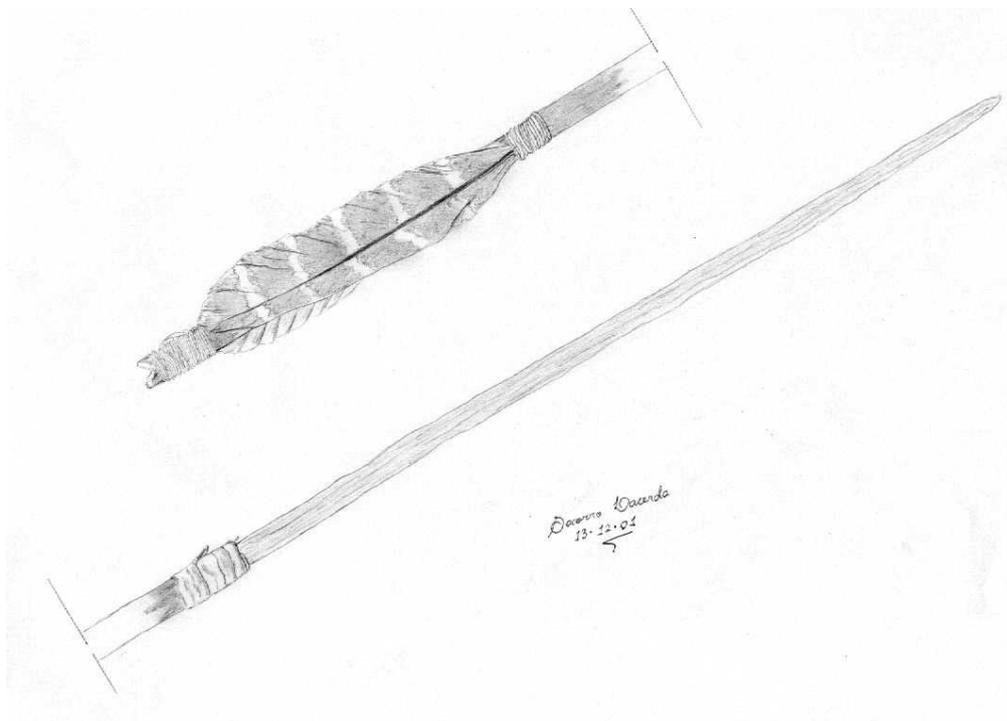
Desenho 9b. Flecha lanceolada prismática, N.º 198

Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda do LAANF/DEAN/CFCH/ UFPA
Desenho: Levi Alcântara de Lima (dez./2001)



Desenho 10a. Flecha espeque, N.º 204

Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda do LAANF/DEAN/CFCH/ UFPA
Desenho: Maria do Socorro Lacerda Lima (dez./2001)



Desenho 10b. Flecha espeque, N.º 204

Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda do LAANF/DEAN/CFCH/ UFPA
Desenho: Maria do Socorro Lacerda Lima (dez./2001)

Depois que Akruanturo havia me mostrado como utilizar as armas Xikrín, ele me ofereceu a borduna para carregar, com o objetivo de mostrar o quanto era pesada. A borduna que Akruanturo mostrou era pontiaguda, lisa na parte inferior, e com sulcos no cabo,⁹⁷ como registrado no Desenho 11. Perguntei a ele como eram feitas as incisões no cabo, e me respondeu que hoje é feito com faca pequena e bem afiada, antigamente eram feitos com *kukê-djuá*, raspador de dente de cotia, denominado formão.⁹⁸ Na *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, há dois exemplares deste artefato, sob tombamento 296 e 297 (Desenho 12).

Frikel descreve o formão como sendo instrumento

“... para se trabalhar em madeira. Com ele são cavados os sulcos nas bordunas e nas sumbas das flechas para embutir as pontas nas varetas, os desenhos em cuias e businas. Compõe-se de um dente incisivo da cutia, encastado na extremidade de um cabo de madeira roliça. A amarração é feita com fio de algodão e cerol ... São os homens que fabricam e usam este instrumento.” (1968: 47)

Alguns grupos Jê ainda usam o formão tradicional, como podemos observar na Fotografia 11, em que o chefe Krohokrenhum prepara um arco Gavião/Parkatêjê. Segundo a definição do *Dicionário do Artesanato Indígena*, formão,

“é um implemento tipo plaina feito mediante engate numa taboca ou numa vareta de madeira roliça de incisivos de grandes roedores ... Pelo seu formato e resistência presta-se ao uso como plaina, buril ou verruma para raspar, alisar, gravar e perfurar madeira, osso, concha e outros materiais. Acompanhado, às vezes, de amolador de pau-ferro ...” (1988: 264)

⁹⁷ Na *Coleção* há duas bordunas com tais características, nomeadas como “Borduna circular lisa” sob N.º 189 e N.º 192.

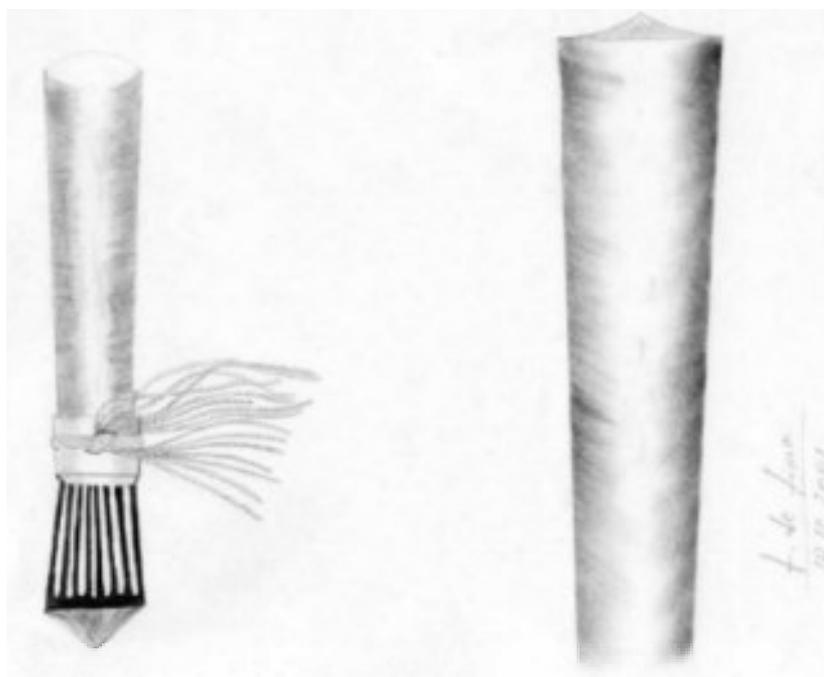
⁹⁸ Cf. *Nomenclatura dos objetos da Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, apêndice 2.



Desenho 11a. Borduna circular lisa, N.º 192

Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda do LAANF/DEAN/
CFCH/UFPA

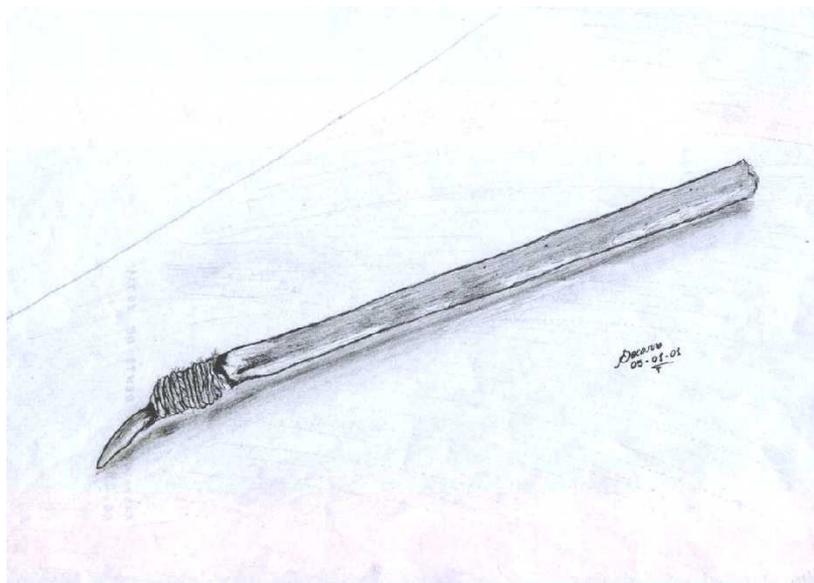
Desenho: Levi Alcântara de Lima (jan./2002)



Desenho 11b. Borduna circular lisa, N.º 192

Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda do LAANF/DEAN/
CFCH/UFPA

Desenho: Levi Alcântara de Lima (dez./2001)



Desenho 12. Formão, N.º 297

Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda da Reserva Técnica do LAANF/ CFCH/DEAN/UFP

Desenho: Maria do Socorro Lacerda Lima (jan./2001)

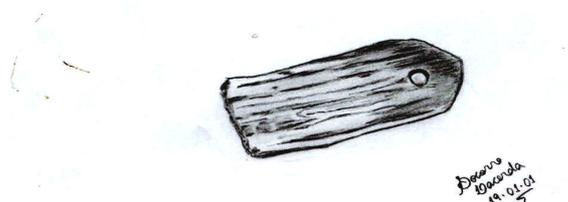


Fotografia 11. Krohokernhum, chefe Gavião/Parkatêje, preparando arco

Local: Reserva Indígena Mãe Maria/sudeste do Pará

Fotografia: Jane Felipe Beltrão (nov./2000)

Na *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, há um amolador em madeira, chamado *mürere-í* ou *mrüre-djuá-ingrò-djó* sob tombamento 329, como se vê no Desenho 13, e partindo das considerações de Frikel, considero que formão e amolador formam um conjunto. Frikel diz que o amolador “... consiste num pedaço de madeira duríssima. É mais ou menos retangular, ou também oval, e às vezes perfurado num dos cantos para poder ser pendurado ... É fabricado e usado por homens.” (1968: 47) Este artefato não observei na aldeia, entretanto, vi um substituto, o esmeril industrializado comprado na cidade para amolar facas e tesouras, também adquiridas após o contato com o branco.



Desenho 13. Amolador de madeira, N.º 329

Fonte: *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, sob a guarda da Reserva Técnica do LAANF/ CFCH/DEAN/UFPA

Desenho: Maria do Socorro Laceda Lima (jan./2001)

Quando mostrei o desenho do formão a Piudjô, ele o identificou como de *kudjuá-kri*, e disse que antigamente era feito e usado por homens para confeccionar bordunas e flechas, mostrando como era utilizado. Com seu dedo imitando o formão ele passou a unha sobre a pele do braço, como se estivesse fazendo as incisões na madeira, e disse que hoje já não fazem mais os sulcos com o formão, utilizam facas de *kuben*.

Dentre as várias casas da aldeia Cateté, uma chamou-me atenção pelos adornos pendurados na varanda, eram braçadeiras (*pa-djê*) de miçangas, e outras feitas de fio de algodão (*kadyot*) com penas de arara. Havia também colares de miçangas e adornos para cabeça feitos de penas de arara. Todos esses adornos são usados nas danças e/ou como

enfeites para uso diário e estavam “guardados,” pendurados em um prego fora da casa, a confecção de tais ornamentos é tarefa masculina.

A princípio essa posição aparenta falta de proteção, mas na verdade, indica outro modo de guardar os objetos. Tal observação ocorre porque a concepção de uso e guarda é diferente da aldeia ao museu, à própria reserva técnica e ao pesquisador, posto que os contextos são diferentes. Na aldeia, os índios têm possibilidade de confeccionar os artefatos à medida que julgam necessário, diferente dos objetos na Reserva que não devem ser substituídos, pois integram coleções, embora se possa agregar novos objetos. Segundo Santos (1990) os museus organizam exposições de coleções para dar a conhecer ao público alvo os grupos representados através dos artefatos e aos pesquisadores cabe estudar sobre códigos e significados do grupo em questão.

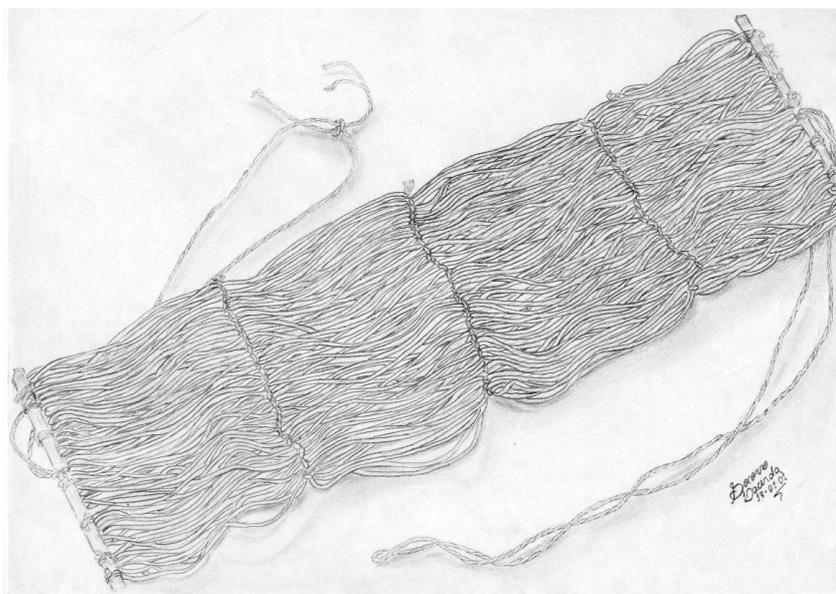
Em vários momentos, na aldeia Cateté, pude observar os Xikrín preparando cestocargueiro chamado *kai*, os observei separando cipós, partindo-os ao meio e iniciando e terminando à confecção do cesto. Segundo informações de Silva, os Xikrín consideram tal cesto de

“... fácil confecção. A obtenção da matéria-prima utilizada ... - o cipó *akroü* - é feita na época em que os homens vão coletar a castanha, ou seja, nos meses de dezembro a fevereiro. Ao fazerem a coleta eles podem processar o mesmo no próprio local ou, então, deixar esta tarefa para ser realizada na aldeia ... o *kai* pode se fabricado sem restrições e de modo mais generalizado ... algumas mulheres sabem fazer este cesto cuja trama é realizada a partir da técnica do trançado hexagonal reticular.” (2000: 154)

Observei ainda mulheres Xikrín preparando bandoleiras, colares, pulseiras, enfiando miçangas coloridas em fio de náilon. Materiais que estão se tornando ou já são freqüentes na aldeia, como faca, tesoura, miçangas e fios industrializados de náilon, lã e algodão, convivem com elementos “tradicionais” retirados da floresta, como cipó, sementes, madeiras entre outros. Verifico, desta maneira, algumas mudanças nas condições materiais de produção do artefato, face ao contato com a sociedade não-indígena.

Observei Aboridjá tecendo cinto de algodão, chamado de *me-prêdjó* tingido nas cores vermelho e preto, tinturas obtidas a partir do urucu e do jenipapo, respectivamente. Perguntei a ele, onde aprendera a tecer, disse-me que aprendera com seu pai. Ele fincou

dois pedaços de madeira no chão, equidistante aproximadamente 30 cm, e fez uma urdidura cerca de 10 cm. E para unir a urdidura foram feitos três tramas, amarrações verticais, semelhante a uma trança. Com esta primeira parte pronta, tirou o cinto da armação e atou às pontas laterais em uma base de taboca e, desta base partem dois fios de cada lado, amarradas no meio cuja função é a prender o cinto na cintura.⁹⁹ Disse-me ainda, que era usado por mulheres e quando lhe perguntei em que festa, respondeu que em todas, sem distinção, todavia, no *Merêrêmei* que observei em abril de 2001, as mulheres não usavam o ornamento. Na Reserva Técnica, há um cinto tecido¹⁰⁰ semelhante, mas não nas mesmas cores, sob tombamento 283 (Desenho 14). O cinto tecido é classificado segundo o *Dicionário do Artesanato Indígena* (RIBEIRO, 1988) na categoria cordões e tecidos,¹⁰¹ no grupo de cordões e tecidos para vestuário e adorno, que tem por definição “o conjunto de peças tecidas ou compostas de cordões destinadas antes a adornar e a personalizar o corpo, do que vesti-lo, servindo de insígnia distintiva de sexo, idade e filiação étnica.” (1988: 79)



Desenho 14 Cinto tecido, N.º 283

Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda do LAANF/DEAN/CFCH/UFPA

Desenho: Maria do Socorro Lacerda Lima (jan./2001)

⁹⁹ Cf. *Catálogo da Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, apêndice 4.

¹⁰⁰ “Def. Tira tecida que cinge a cintura, de largura ou comprimento variado.” Consultar: Ribeiro, 1988: 82. Verbetes Cinto Tecido.

¹⁰¹ Cf. *Classificação da Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, apêndice 3.

Observei em dois momentos diferentes na aldeia Cateté, duas Xikrín fiando algodão, uma estava deitada na rede e a outra em pé. Preparavam o fio utilizando um “fuso com disco em pedra,” semelhante ao encontrado na Reserva Técnica, sob tombamento 276, reproduzido no Desenho 15. A descrição de Frikel sobre o fuso, é a seguinte:

“... é relativamente comprido, grosso e pesado ... é composto de eixo ou haste e a rodela ... O eixo é feito de paxiúba ... o fio de algodão é enrolado neste eixo ... A rodela é colocada perto da extremidade inferior. A função da rodela é clara: por um lado, por seu peso, dá ao fuso uma rotação uniforme; por outro serve de suporte para o fio aprontado, enrolado em sua superfície ... o eixo e a rodela, são fabricadas pelos homens, porém, ele é usado exclusivamente pelas mulheres.” (1968: 53-54)

Na aldeia Djudjê-kô, Nhiok e Djaworo, teciam fio de algodão em “fuso com disco de sementes,” semelhante ao da Reserva Técnica, sob tombamento 277, como se vê no Desenho 16. Desta forma, percebemos a utilização deste implemento de fiação, o fuso,¹⁰² tanto com tortual (disco) de cerâmica quanto com tortual de semente de tucum. Frikel, mostrou que entre os Xikrín existem três tipos de tortual de fuso. Ao tipo globular, “aplica-se um caroço bastante grande de tucum, pelo qual, depois de furado em seu eixo natural, se passa a haste” (1968: 53), ao tipo plano-circular, onde os Xikrín “aproveitando fragmentos de cerâmica, aos quais com a faca dão a forma circular. A haste passa pelo furo central, e por fim, o tipo plano-quadrado “é uma peça de madeira cortada de forma quadrada ... É um tipo não muito freqüente” (1968: 53), deste último tipo não há exemplar na Coleção Etnográfica com a qual estou trabalhando, pude observar fuso deste tipo na aldeia Cateté.

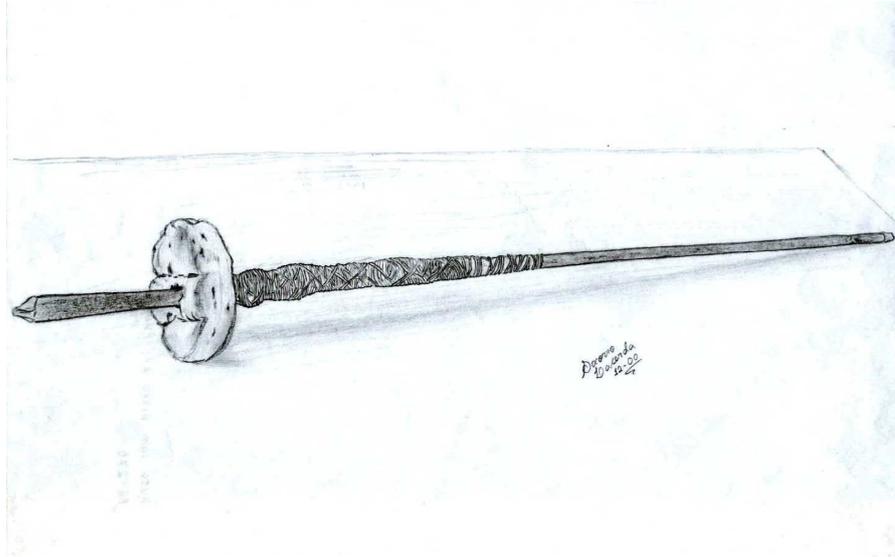
A produção do fuso é feminina, e os fios que produzem são utilizados na confecção de adornos como bandoleiras, braçadeiras, cintos, diademas e mesmo fios para pulseiras e jarreteiras¹⁰³ das crianças e jovens. Turner (1969) diz que durante algum tempo as mães tecem faixas de algodão e tingem de vermelho¹⁰⁴ e dão voltas pacientemente no

¹⁰² O fuso “é constituído de vareta, que serve como bobina e uma roda que desempenha a função volante para torcer a fibra.” O fuso possui dois componentes, o castão do fuso que é a vareta onde fica o fio torcido; e o tortual do fuso, chamado de disco é adaptado na parte inferior da vareta. Consultar: Ribeiro, 1988: 106. Verbetes Fuso.

¹⁰³ São fios de algodão amarrados abaixo do joelho, podem ser confeccionadas também com miçangas. As miçangas são muito apreciadas pelos Xikrín. Darcy Ribeiro considera que há séculos são vistas como grande riqueza e assevera, “[o] encanto da miçanga se exerce provavelmente pela textura regular das contas ... e pelas tonalidades de seu colorido maravilhoso.” (1987: 53)

¹⁰⁴ A cor vermelha tem função simbólica, considerada benéfica para o crescimento e resistência das crianças, está, também, associada à saúde, energia e vitalidade (TURNER, 1969).

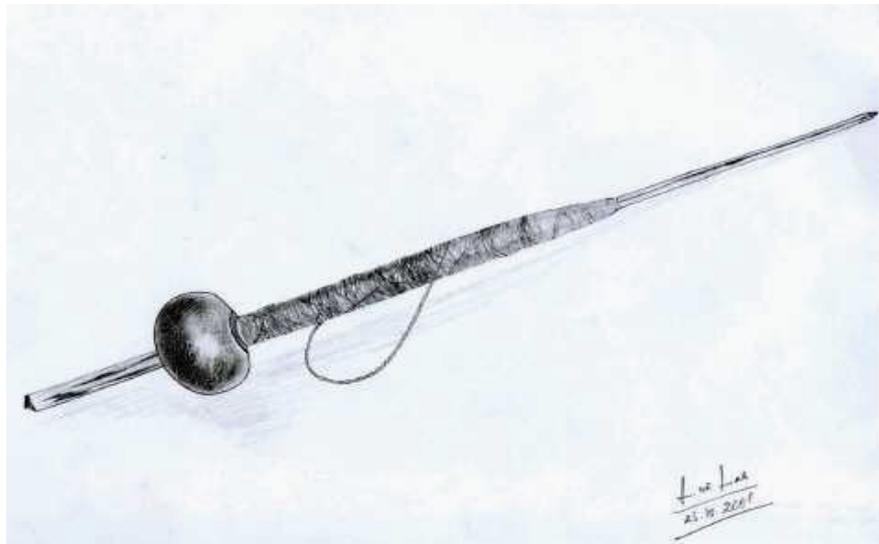
pulso, no tornozelo e no joelho das crianças. Presenciei uma das mães adornando seu filho (Fotografia 12).



Desenho 15. Fuso, N.º 276

Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda da Reserva Técnica do LAANF/CFCH/DEAN/UFP

Desenho: Maria do Socorro Lacerda Lima (dez./2000)



Desenho 16. Fuso, N.º 277

Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda da Reserva Técnica do LAANF/CFCH/DEAN/UFP

Desenho: Levi Alcântara de Lima (out./2001)



Fotografia 12. Mãe Xikrín adornando seu filho

Local: Aldeia Cateté

Fotografia: Rita de Cássia Domingues-Lopes (jul. /2000)

Os adornos usados nas pernas como: jarreteiras que foram postas cuidadosamente abaixo dos joelhos e tornozeleiras significam, segundo informações de campo e bibliográficas, ornamentos infantis para tornar a panturrilha *méi* (bonita) e *toi* (forte). Tais símbolos foram entendidos no interior do código de significados da cultura Xikrín, estes ornamentos associados ao dilatador do lóbulo da orelha e fios de algodão usados na altura dos bíceps, semelhante a braçadeiras, formam um conjunto de adornos utilizados pelos *meprire* (crianças de ambos os sexos). Com a mudança de categoria de idade, estes adornos são trocados por outros, como: braçadeiras trançadas, de miçangas e emplumadas. Em momentos rituais, são usados jarreteiras de miçangas e auriculares disco de madrepérolas, como veremos no próximo capítulo. Para apreensão dos contextos de significação que onde estão inscritos os objetos, o trabalho de campo nas aldeias e o uso da teoria foram imprescindíveis.

Segundo Geertz, a teoria auxilia o antropólogo a penetrar o “... universo simbólico não familiar de ação simbólica ...” (1978: 35) dos grupos sociais, diz ainda que, o

antropólogo deve considerar a teoria que “leva a campo,” adaptada às situações reais que acontecem durante a realização do trabalho (GEERTZ, 1997).

Parto, desta maneira, do conceito de cultura semiótica desenvolvida por Geertz observando “... que o homem é um animal amarrado a teias de significado que ele mesmo teceu ...” (1978: 15), portanto, a possibilidade de interpretação de símbolos e de signos próprios de cada grupo social passa pela busca e compreensão dos significados conferidos pelos grupos.

Geertz (1978), concebe que uma das tarefas do antropólogo é fazer etnografias, e escrevê-las “... é como tentar ler (no sentido de ‘construir uma leitura de’) ...” (1978: 20) da sociedade que esteja observando, neste caso, o grupo indígena Xikrín do Cateté a partir da cultura material sob a guarda do Laboratório de Antropologia/UFPA.

Ao inscrever o discurso social nas etnografias, os antropólogos estariam exercitando a “descrição densa,” considerada de “segunda mão” porque a primeira seria do próprio nativo. Trabalhando com interlocutores Xikrín percebi que as informações repassadas à pesquisadora a partir de fotos e desenhos dos artefatos da Coleção, eram impregnadas pelo modo de vida demonstrando a apreensão da cultura Xikrín.

Para Geertz (1978) a cultura é pública, no que diz respeito aos códigos comuns que um grupo formula, partindo do momento em que uma ação particular (subjéctiva) é compartilhada e aceita com/pelo outro, criando assim um consenso (objectivo), onde a ação simbólica é construída e envolvida por significado comum, validando sentidos e regras sociais. Ou seja, são:

“... sistemas entrelaçados de signos interpretáveis ... não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um *contexto*, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível.” (GEERTZ: 1978: 24. Itálico meu)

A descrição etnográfica, para Geertz apresenta três características “... ela é interpretativa, o que ela interpreta é o fluxo do discurso social e a interpretação envolvida

consiste em tentar salvar o ‘dito’ num tal discurso ...” (1978: 31). O autor acrescenta mais uma característica à descrição, ser *microscópica*, focalizar o grupo.

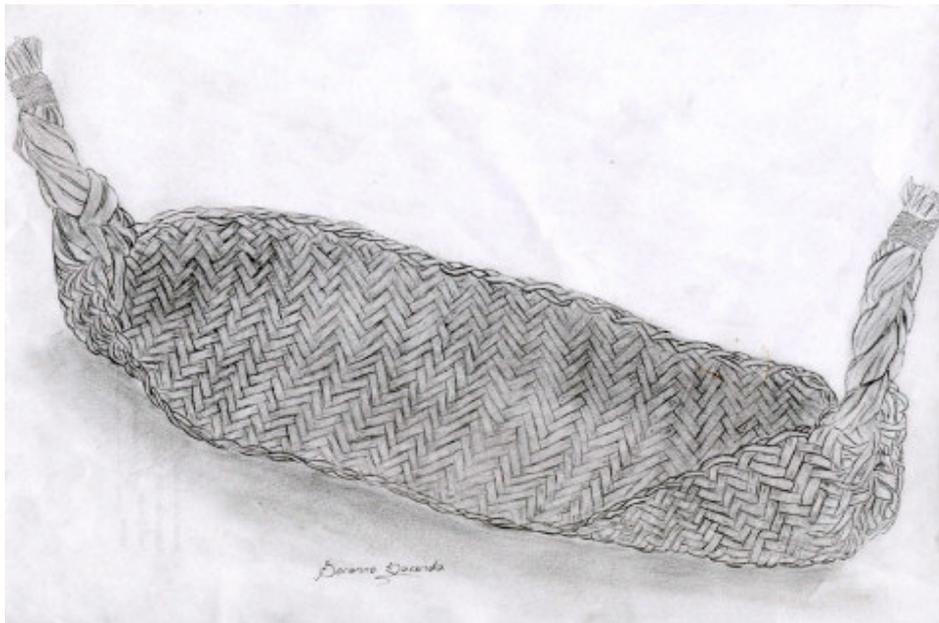
Em meu trabalho, a primeira tentativa de ver os Xikrín foi tomar o *Catálogo* elaborado por Figueiredo (1981) e, usando das informações disponíveis, abri a Reserva Técnica para tomar contato com os artefatos. A exuberância das peças e o desconhecimento da cultura Xikrín indicaram a necessidade de recorrer a Frikel (1968), pois na condição de antropólogo-coletor traz a público a descrição dos artefatos no contexto da aldeia. Acontece que, quando comecei a trabalhar, as peças do Laboratório de Antropologia/UFPA estavam encerradas há 34 anos, era preciso desvendar o contexto da *Coleção*. Elaborei proposta de trabalho e fui a campo em busca da teia e dos tecidos Xikrín.

Fiz o trajeto de pesquisa pensando que o antropólogo estuda e apreende teia de significados e os tecidos feitos pelo grupo *nas* aldeias. Tomando aldeias como espaço de apreensão do contexto em que os artefatos da *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, dizem respeito a um dado momento na história do grupo, momento em que os objetos foram coletados (1962/63). Segundo nos informa Frikel, este foi um período em que os Xikrín, “... tinham-se mudado para a foz do rio [Cateté] e queimado a antiga aldeia. O sistema de moradia fôra alterado. A casa dos homens não funcionava mais, porque simplesmente não havia ... e era forte a tensão existente contra os civilizados ...” (1968: 3). Portanto, estive *nas* aldeias quando entrei na Reserva Técnica e ao me deslocar para o Cateté e o Djjudjê-kô em busca da história atual dos Xikrín, pois não há uma única verdade, mas várias versões sobre determinado acontecimento, pois elas variam conforme o ângulo de visão do observador. Desta forma, quando o antropólogo vai a campo, mantém uma relação próxima com o nativo e ao “eleger” seus interlocutores, deverá ter em mente que, o que for repassado pelo nativo, representa apenas uma parte, uma visão do fato ocorrido na sociedade estudada, pois

“... a Antropologia sempre teve um sentido muito aguçado de que aquilo que se vê depende do lugar em que foi visto, e das outras coisas que foram vistas ao mesmo tempo ... e que as formas do saber são sempre e inevitavelmente locais, inseparáveis de seus instrumentos e de seus invólucros.” (GEERTZ, 1997: 11)

Mas, o fato do conhecimento ser local, não impede a busca de compreender as verdades locais a partir de correlações mais amplas. Assim sendo, a comunicação Reserva/aldeias foi a principal trilha para conhecer os Xikrín, mas não deixei de considerar a produção etnográfica e museográfica sobre o grupo.

Na tentativa de demonstrar a importância da trilha Reserva/aldeias tomo o “recipiente em palha trançada” sob tombamento 224 (Desenho 17), cuja nomeação por Figueiredo (1981) corresponde às características físicas/externas, e em campo trabalhando com os produtores detectei ser “tipiti de torção,” isto é, um *kri-ô* feito de tucum, utilizado por mulheres (Fotografia 13) para espremer a massa ralada de mandioca ou macaxeira “... que é posta no meio do traçado que, em seguida, é torcido, espremendo o tucupí ... confeccionado por homens.” (FRIKEL, 1968: 40) Trabalhando com Piudjô mostrei a fotografia do tipiti, ele imediatamente apontou para o objeto (*kri-ô*) que estava sobre o esteio da cozinha e o colocou ao lado da foto, para mostrar que era o mesmo objeto.



Desenho 17. Tipiti de torção, N.º 224

Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda da Reserva Técnica do LAANF/CFCH/DEAN/UFGA

Desenho: Maria do Socorro Lacerda Lima



Fotografia 13. Irebã mostrando como é utilizado o tipiti de torção

Local: Aldeia Cateté

Fotografia: Rita de Cássia Domingues-Lopes (mar./2001)

Assim procedendo, verifiquei a importância das correlações feitas com base em documentos etnográficos produzidos em momentos diversos, Piudjô e eu “lemos” cada um a seu modo, o *kri-ô*, comprovando que a cultura pode ser pensada como texto socialmente elaborado, como ensina Geertz (1989), e interpretada no contexto adquire inteligibilidade, permitindo a “... compreensão de significados localizados, próprios dos contextos culturais em que são produzidos.” (FREHSE, 1998: 242)

Geertz considera que a “... construção teórica não é codificar regularidades abstratas, mas tornar possíveis descrições minuciosas; não generalizar através dos casos, mas generalizar dentro deles.” (1978: 36). Parto de observações concretas e ações

simbólicas trabalhadas, com o auxílio da teoria, para formular considerações sobre os Xikrín, tendo como objetivo a análise do discurso social, e a expectativa de contribuir com a Etnologia brasileira, mesmo que a análise cultural seja incompleta, pois a realidade possui vários ângulos de observação e o campo semântico tem múltiplos sentidos. É Geertz que demonstra

“[o] ponto global da *abordagem semiótica da cultura*, é auxiliar-nos a ganhar acesso ao mundo conceptual no qual vivem os nossos sujeitos, de forma a podermos, num sentido um tanto mais amplo, conversar com eles.” (1978: 35. Itálico meu)

Compreender a cultura como código simbólico, significa que cada cultura possui uma dinâmica e uma coerência interna, que é compartilhada pelos membros da sociedade, e que ao ser estudada por intermédio de procedimentos antropológicos, pode ser “decifrada e traduzida” para membros que não pertencem a este grupo. A cultura se refere à capacidade, e necessidade, que os seres humanos têm de aprender.

“Não dirigido por padrões culturais – sistemas organizados de símbolos significantes – o comportamento do homem seria virtualmente ingovernável, um simples caos de atos sem sentido e de explosões emocionais, e sua experiência não teria praticamente qualquer forma. A cultura, a totalidade acumulada de tais padrões, não é apenas um ornamento da existência humana, mas uma condição essencial para ela - a principal base de sua especificidade.” (GEERTZ, 1978: 58)

Para conhecer uma cultura considerada estranha: como um código, esta deve ser “decifrada,” decodificando as mensagens aparentemente truncadas, pouco racionais ou sem sentido. À Antropologia cabe, portanto, a interpretação dos diferentes códigos simbólicos que constituem as diversas culturas, e este estudo interpretativo da cultura “... representa um esforço para aceitar a diversidade entre várias maneiras que seres humanos têm de construir suas vidas no processo de vivê-las.” (GEERTZ, 1997: 29)

No caso dos grupos indígenas, os diversos povos possuem maneiras particulares de ver o mundo, organizar o espaço, construir a casa e marcar os momentos significativos da vida de seus membros. No contato com a sociedade ocidental, tomam aquilo que, de acordo com a sua própria cultura, seria passível de ser adotado; atribuídos, muitas vezes, significados diversos a elementos inicialmente alienígenas, que são assim incorporados dinamicamente aos seus valores culturais.

Tomando a cultura como um processo dinâmico de contínua invenção de tradições e significados, discute-se a possibilidade de um grupo indígena manter sua cultura quando este passa adotar alguns costumes e objetos ocidentais como usar roupas e sapatos ‘dos brancos.’ A cultura dos grupos indígenas, como a nossa, é dinâmica, assimila certos elementos culturais de sociedades não-indígenas, atribuindo-lhes novos significados e rechaçando outros. O contato dos Xikrín com a sociedade nacional data de 1950, segundo Vidal (1977). Hoje, consomem alimentos industrializados, utilizam roupas, armas de fogo e aparelhos eletro-eletrônicos, alguns destes itens se tornaram necessários e outros nem tanto. Giannini relata a chegada, na aldeia, de avião comprado pelos Xikrín em 1989, e como os Xikrín o enfeitaram para a festa de nomeação quando:

“... receberia o nome de *Bepkororoti*, personagem mitológico que subiu ao céu pela força do relâmpago, já estava preparado. Ao seu lado, as nominadoras (aquelas que transmitem as prerrogativas dos nomes) e as amigas formais ... Todo emplumado com cocares e penugem de papagaio, lá estava o avião *Bepkororoti*. A ‘ave de ferro’, um bimotor, era o mais novo integrante da comunidade.” (1993a: 16)

Percebe-se, pelo relato, que cada sociedade manifesta suas ações, símbolos e significados a partir de sua cultura. Assim, o símbolo é alguma ‘coisa’ cujo valor ou significado é atribuído pelas pessoas que o empregam. São ‘coisas’ porque um símbolo pode assumir qualquer forma física; pode ter a forma de um objeto material, uma cor, um som, um cheiro, o movimento de um objeto, um gosto. O significado do valor de um símbolo não deriva nunca, nem é determinado pelas propriedades intrínsecas de sua forma ou outra qualquer; a cor preta não é necessariamente a cor do luto; para os japoneses, por exemplo, o luto é representado pela cor branca. O significado dos símbolos é derivado e determinado pelos organismos que os usam; sentidos são atribuídos pelos seres humanos a formas físicas que então se tornam símbolos (WHITE, 1975).

Os objetos podem ser concebidos como elementos portadores de valores culturais. E o objeto etnográfico ocupa um lugar no conjunto de documentos tais como textos etnográficos, cadernos de campo, filmes documentários e fotografias, através dos quais é possível pensar usos e significados em uma cultura particular. As coleções etnográficas, poderão ser interpretadas incluindo os objetos que as integram em contextos sociais específicos, pois os valores não são intrínsecos aos objetos, dependem dos valores que os

seres humanos lhes atribuem. Sobre o assunto, Rocha apresenta um relato instigante do pastor que recebeu como missão evangelizar os índios do Xingu, e ao chegar na aldeia,

“... fez-se amigo de um índio muito jovem que o acompanhava ... e mostrava-se admirado de muitas coisas, especialmente, do barulhento, colorido e estranho objeto que o pastor trazia no pulso e consultava freqüentemente ...” [após vários pedidos do índio o pastor deu-lhe o seu relógio] “... dias depois, o índio chamou-o para mostrar-lhe, muito feliz, seu trabalho. Apontando para o galho superior de uma árvore altíssima nas cercanias da aldeia, o índio fez o pastor divisar, não sem dificuldade, um belo ornamento de penas e contas multicores tendo no centro o relógio. O índio queria que o pastor compartilhasse a alegria da beleza transmitida por aquele novo e interessante objeto ...” (1991: 11)

Ao retornar à sua cidade para apresentar o resultado do trabalho que havia desenvolvido, o pastor olhou para as paredes de seu escritório e viu “... arcos, flechas, tacapes, bordunas, cocares, e até uma flauta formavam uma bela decoração ...” (ROCHA, 1991: 12) e lembrou do que o índio fez com o seu relógio. Rocha argumenta que ambos observaram as funções estética, ornamental e decorativa dos objetos da cultura do ‘outro.’ “Cada um ‘traduziu’ nos termos de sua própria cultura o significado dos objetos cujo sentido original foi forjado na cultura do outro.” (1991: 13) Geertz observa que,

“[n]a Antropologia, ‘tradução’ significa, principalmente a reformulação de categorias ... para que estas possam ultrapassar os limites dos contextos originais onde surgiram e onde adquiriram seu significado, com o objetivo de estabelecer afinidades e demarcar diferenças.” (1997: 24)

No trabalho, pretendo “... mostrar a lógica das formas de expressão deles [os Xikrín], com nossa [minha] fraseologia ...” (GEERTZ, 1997: 20) pois a cultura não se define mais (e somente) enquanto um conjunto fixo de costumes, artefatos e crenças que podem ser armazenadas ou resguardadas em museus ou livros, independentemente das pessoas. É tomada como código de significados compartilhados socialmente.

Ramos, analisando o trabalho de Geertz defende a contextualização do conhecimento, argumentando,

“... a necessidade de se dar atenção a certas categorias básicas, a certas manifestações simbólicas que as culturas sustentam, elaboram e, de algum modo, revelam. Pois é através dessas categorias e desses símbolos carregados de significado cultural que se pode pretender compreender a essência de uma dada cultura, no sentido heideggeriano de compreensão (o *Verstehen* alemão).” (RAMOS, 1985: 302)

Ramos (1985) considera que a hermenêutica de Geertz assenta-se na comparação, mas que sua comparação está a serviço da compreensão do particular e não da sistematização e formalização do geral.

Estudar a cultura é estudar um código de símbolos partilhados pelos membros dessa cultura. Desta forma, “... a interpretação de um texto cultural será sempre uma tarefa difícil e vagarosa.” (LARAIA, 1997: 64) Durante a realização do trabalho de campo presenciei cotidianamente a socialização dos membros mais jovens da sociedade Xikrín, assistir homens e mulheres mais experientes ensinar, sob olhar atento, os códigos culturais do grupo. Ao tornar públicos os procedimentos, repassando-os às novas gerações, os mais velhos garantem a manutenção de sua sociedade, sem “descuidar” de introduzir as modificações necessárias para continuar existindo, sem deixar de *ser Xikrín*.

5. No *Merêrêméi* em busca da Coleção¹⁰⁵

“Em certas sociedades, a superfície do corpo é o palco simbólico onde se desenrola o drama da socialização; e a ornamentação corporal, de modo amplo, torna-se a linguagem através da qual é expresso” (VIDAL & MÜLLER, 1987: 147)

Seguindo a trilha da contextualização da *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, observei a preparação de alguns adornos e ouvi, durante as conversas com os interlocutores nas aldeias Xikrín, relatos da existência de outros ornamentos utilizados no *Merêrêméi* – “festa bonita.” Início a caminhada apresentando uma discussão sobre como o corpo é utilizado e mostrado na/pela sociedade Xikrín, pintado e adornado no dia-a-dia e em momentos rituais como o *Merêrêméi*, expressando um tempo despendido à sua preparação, mostrando a continuidade da organização social do grupo, concepções de tempo/espço, categorias de idade, *status* social, e noções de beleza, revelando aspectos próprios do grupo.

Na literatura antropológica sobre grupos indígenas, um dos aspectos que se destaca é a manifestação estética do corpo, que engloba sua ornamentação e pintura. Segundo Vidal (1992), a partir das décadas de 60 e 70 os estudos tomaram impulso e passaram a ser sistematizados por pesquisadores que perceberam a importância e a diversidade de tais manifestações nos grupos indígenas. Observaram que o conjunto, formado por pintura e ornamentação corporal tende a identificar a condição social da pessoa dentro do grupo e fora dele, articulando os sentidos e os significados próprios de cada cultura. Nesse sentido Seeger, DaMatta & Viveiros de Castro consideram que

“... o corpo é uma matriz de símbolos e um objeto de pensamento. Na maioria das sociedades indígenas do Brasil esta matriz ocupa posição organizadora central. A fabricação, decoração, transformação e destruição dos corpos são temas em torno dos quais giram as mitologias, a vida cerimonial e a organização social.” (1987: 20)

¹⁰⁵ *Merêrêméi* pode ser escrito também sob a forma contraída *Me-rêrêmê*, ou ainda, *Mereremex* como vi utilizando nas escolas indígenas da área.

Asseveram ainda que

“... a corporalidade se dá dentro de uma preocupação mais ampla: a definição e construção de pessoa pela sociedade. A produção física de indivíduos se insere em um contexto voltado para a produção social de pessoas, isto é, membros de uma sociedade específica.” (1987: 13)

Assim, cada sociedade concebe de maneira própria o comportamento de seus membros, e as marcas corporais são tomadas também de formas diferentes por isso,

“... o corpo, afirmado ou negado, pintado e perfurado, resguardado ou devorado, tende sempre a ocupar uma posição central na visão que as sociedades indígenas têm da natureza do ser humano. Perguntar-se, assim, sobre o lugar do corpo é iniciar uma indagação sobre as formas de construção da pessoa.” (SEEGER, DaMATTA & VIVEIROS DE CASTRO, 1987: 13)

O estudo da ornamentação corporal, segundo Vidal & Müller (1986), passou a ser visto sob a ótica da comunicação, tendo uma linguagem simbólica que somente é entendida dentro do contexto sociocultural no qual está inserido. “... [A] apresentação visual do corpo exprime a concepção tribal da *pessoa* humana, a categorização social e outras mensagens referentes à ordem social e cósmica,” (VIDAL & MÜLLER 1986: 120) tornando-se uma espécie de linguagem visual.

Tomando o corpo como base para adornos e pinturas, o grupo demonstra que além de relação com a organização social e mitológica, há relação com o meio ambiente. Percebe-se a função utilitária e significativa das matérias-primas de que são feitos tais ornamentos, por que passam a significar e a relacionar valores e conceitos determinados pelo grupo, expressando, aspectos de sua identidade.

A ornamentação e a pintura corporal podem ser vistas como arte. Nesta perspectiva, Geertz considera que

“... estudos de etnoarte materializam um modo de experiência que se manifesta visualmente, sobretudo através da decoração corporal e do sistema dos objetos, os quais permitem aos membros da sociedade criadora olhá-los e se olharem.” (*apud* VELTHEM, 1992: 85)

O estudo antropológico da arte indígena, segundo Geertz (1997) busca o significado e a significância da arte para os membros da sociedade estudada, uma vez que

o objeto artístico não possui significado se fragmentado, mas somente se visto na totalidade como já dizia Boas no início do século XX. O discurso antropológico sobre arte não é, portanto, somente técnico, mas está orientado para se situar no contexto de outras expressões humanas, compartilhando modelo de experiência coletiva. E a capacidade de contextualizar a arte, de lhe atribuir significação cultural, é sempre assunto pertinente à cultura onde está inserida.

Em outros termos, os métodos da arte e o sentimento que a animam são inseparáveis, não podendo compreender os objetos estéticos somente como um encadeamento de formas, mas com o acréscimo de entendimento dos mecanismos cognitivos que refletem a visão e o sentido conferido pelos membros de uma sociedade específica. Para Geertz (1997), símbolos e significados são partilhados pelos atores, membros do sistema cultural e estudar a cultura seria, portanto, estudar um código de símbolos partilhados pelos participantes dessa cultura.

A arte refletida no corpo faz-nos lembrar que este é alterado conforme a cultura onde é forjado e, os artefatos a ele agregados dizem respeito à tradição do grupo, às relações sociais estabelecidas a partir do uso e da mensagem compartilhada a partir da socialização dos artefatos. Junta-se a essa perspectiva, a noção de beleza expressa pelo grupo. No caso dos Xikrín, estar bonito é estar devidamente pintado e adornado. Esta percepção, segundo Vidal, abrange a noção de ser Kayapó, de um modo geral, pois “... **ser Kayapó** é de uma certa forma aparecer adequadamente pintado e ornamentado segundo os padrões tradicionais próprios a estas comunidades.” (1980: 32)

Durante minha estada nas aldeias Xikrín do Cateté, pude observar o modo como se apresentam cotidiana e ritualmente com seus corpos pintados; cabelos cortados “à moda Kayapó;” orelhas e lábio inferior perfurados, sendo a perfuração do lábio uma característica masculina. Em relação às pinturas, observei pinturas “novas” feitas recentemente onde a coloração da tinta é muito forte, e pinturas “velhas” quando a tinta está “saindo” do corpo com o passar dos dias, exigindo nova pintura. Assim, quando perguntei a um Xikrín por que se pintavam, me respondeu que era para ficar bonito, acrescentou dizendo e gesticulando, que como nós, neste caso, mulheres brancas, costumamos usar batom, daí fez o movimento com o dedo sobre a boca e, com outro gesto

continuou dizendo, vocês passam “aquilo” no rosto (pó compacto) para ficar bonita, nós – os Xikrín – nos pintamos com a tinta do jenipapo e do urucu.

Sobre o espanto que a pintura corporal pode causar em alguém que não conhece os valores dos grupos indígenas, Darcy Ribeiro relata que

“[n]o Xingu, alguém estranhando que os índios estivessem sempre se cobrindo de pinturas de cores vivas, como se preparassem para uma festa, ouviu deles que índio é assim mesmo, pinta porque a pintura é bonita, porque beleza dá alegria e porque assim bonitos é que o criador quer vê-los. Os kadiwéu postos também diante de uma argüição deste tipo, disseram ao antropólogo impertinente que se pintam simplesmente porque não são bichos, são gente.” (1987: 46)

No que se refere aos adornos corporais Xikrín, Terence Turner escreve que

“os discos labiais e auriculares, o estojo peniano, o corte de cabelo, as faixas tecidas de algodão em torno dos braços e das pernas, e a pintura corporal, caracterizam uma linguagem simbólica que expressa uma ampla gama de informações sobre o status social, o sexo e a idade.” (1969: 59)

Verifiquei em trabalho de campo que apenas Boatiê, velho cacique da aldeia Djudjê-kô, utiliza diariamente o disco labial conhecido também por botoque feito de madeira leve,¹⁰⁶ os demais Xikrín possuem o furo no lábio inferior mas não utilizam o adorno e, segundo informações que obtive, os mais novos não usam porque incomoda. Os meninos utilizam labrete feito por uma enfiadura de miçangas e cascas de sementes de tucum, que pendem nas pontas, ao furo é ajustada uma tala fina, que aos poucos vai sendo substituída por outras mais grossas.

Seeger, ao estudar os Suyá,¹⁰⁷ demonstrou a importância da relação que o grupo estabelece entre os discos labiais e auriculares com a fala e a audição, respectivamente. O autor informa que os Suyá

¹⁰⁶ Na *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté* há 3 botoques e 2 labretes emplumados e 10 discos auriculares, chamados também de dilatador lóbulo das orelhas. Conferir: *Classificação da Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, apêndice 3. Tais artefatos estão nas categorias artesanais adornos plumários e adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador.

¹⁰⁷ Os Suyá são um grupo de língua Jê, e vive no Parque Nacional do Xingu, ao norte do estado de Mato Grosso.

“... afirmam que a orelha é furada para que as pessoas possam ‘ouvir-compreender-saber.’ Dizem que o disco labial é simbólico de, ou associado com, agressividade e belicosidade, que são correlacionadas com a auto-afirmação masculina, a oratória e a canção.” (1980: 51)

Entre os Xikrín, os furos no lábio inferior e nos lóbulos das orelhas, para a inserção de botoques e dilatadores dos lóbulos, marcam também a importância desses órgãos no contexto de aprendizagem da criança, estendendo-se de alguma forma até a maioridade, já que há uma estreita relação entre a associação dos sentidos (ver, ouvir e falar) e a aprendizagem. (COHN, 2000)

Numa tarde de março de 2001, na aldeia Djúdjê-kô, estava conversando com a professora Ivone, a auxiliar de enfermagem Ivonete e Akruanturo sobre o avião que ia chegar ainda naquela tarde, então Akruanturo lembrou da história do avião que uma vez não conseguiu decolar da pista de pouso e capotou, matando uma pessoa. O narrador Xikrín nos contou a história em língua Jê e preocupado se estávamos entendendo, sempre perguntava na língua *Ga mari*-Você está entendendo? Respondíamos *Ba mari*-sim, estou entendendo; e *Ba mari keti*-quando não entendíamos. No momento em que dissemos que não havíamos compreendido parte da história, Akruanturo olhou para mim e para a professora, pegou nossas orelhas, que não são furadas, puxou para baixo e com o dedo imitando uma agulha, encenou o furo do lóbulo das orelhas. Com isso, disse-nos que não havíamos compreendido a história porque não tínhamos as orelhas furadas, como os Xikrín têm. Percebi, então, quanto o ouvir é importante para esta sociedade, o ouvir está relacionado ao compreender, entender o que outro está falando, pois quanto maior o furo no lóbulo da orelha, melhor a pessoa entende o que outro está dizendo. Desta maneira, o aprendizado ocorre no

“... processo de socialização, [onde] a capacidade de entender (decifrar a linguagem oral) é adquirida ‘fazendo-se um buraco na orelha de alguém.’ Esse é o sentido do furo feito na orelha dos bebês de ambos os sexos, furo que vai sendo alargado, à medida que a criança cresce ...” (RIBEIRO, 1989: 88)

Como os Xikrín dão muita importância ao ato de ouvir, ação que está relacionada diretamente à capacidade de entendimento das pessoas, pode-se associar “arbitrariamente”

às etapas que Cardoso de Oliveira destaca como sendo uma das tarefas do antropólogo, ressaltando que este ouvir está intimamente relacionado com o olhar e o escrever antropológicos e que “... esses atos estão previamente comprometidos com o próprio horizonte da disciplina, em que o olhar, ouvir e escrever estão desde sempre sintonizados com o *sistema de idéias e valores* que são próprios da disciplina.” (2000: 32) Relacionar os atos de olhar, ouvir e escrever, é na verdade um interessante exercício para a produção do trabalho antropológico, o qual nos propusemos a fazer, tendo por protagonistas os Xikrín.

Durante o trabalho de campo nas aldeias Xikrín, como me referi anteriormente, observei pinturas “novas” e “velhas,” e tive a oportunidade de *olhar* algumas sessões de pintura corporal, (Fotografia 14) tarefa eminentemente feminina.¹⁰⁸ As mulheres pintam a si mesmas, as crianças e os homens, para tal arte, utilizam tinta preta (mistura feita de jenipapo, água e carvão vegetal), talas flexíveis de palmeira babaçu e riscador para pintura corporal. Os homens, por vezes, cobrem a si mesmos com tinta vermelha, resultado da mistura das sementes de urucu com óleo de coco babaçu; as mulheres também utilizam essa tinta.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Sobre pintura corporal entre os Xikrín, consultar: Vidal (1992, 1977 e 1976)

¹⁰⁹ Sob o título *Pintura corporal e ornamentação entre os Xikrín do Cateté*, uma primeira versão desta parte do capítulo foi apresentada na sessão Corpo: concepções e marcadores sociais, do GT *Saúde, corpo e imaginário*, no X Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste do Brasil, realizado em Salvador – Bahia, em agosto de 2001. Outra versão foi apresentada no Encontro Internacional de Pesquisadores de Línguas Indígenas, realizado em Belém – Pará, em outubro de 2001. (No prelo) Uma terceira versão foi apresentada, em co-autoria com Mastop-Lima & Beltrão, sob o título *Ser Aikewára, ser Xikrín: exercitando a humanidade*, estudo comparativo da concepção do corpo em sociedades Jê e Tupi a partir das sociedades Suruí/Aikewára e Xikrín do Cateté, no VII Encontro de Antropologia Norte e Nordeste – Antropologia Contemporânea: campos, teorias e métodos, realizado em Recife – Pernambuco, em novembro de 2001. Sob o título *A concepção de ser criança e jovem: a construção da identidade étnica na sociedade Xikrín do Cateté*, apresentei ainda uma versão no *Seminário de Internacional sobre a criança e o jovem na América Latina*, realizado em Marília- São Paulo, em novembro de 2001.



Fotografia 14. Sessão de pintura corporal

Local: Aldeia Cateté

Fotografia: Ikaiê Xikrín (mar./2001)

Para feitura da tinta preta, as mulheres cortam o jenipapo ao meio, retiram as sementes e a polpa do fruto, colocam numa vasilha, onde acrescentam com a mão o carvão vegetal moído e pequenas porções de água lançadas pela boca.¹¹⁰ Esses ingredientes, são misturados com a mão dentro da vasilha, produzindo o sumo que é utilizado na pintura corporal. Ao amassar a mistura, o sumo que fica acumulado em sua mão é passado à tala flexível de babaçu, desta maneira, a tinta que fica, é passada, no rosto e/ou no corpo, até terminar; o movimento se repete até a pintura estar completa.¹¹¹ Assim, a mulher-pintora

¹¹⁰ A água utilizada na preparação da tinta é colocada antes na boca, bochechada e em seguida, esguichada dentro da vasilha, onde será misturada ao jenipapo e ao carvão para produzir o sumo preto, necessário à pintura. A medida em que a pintura está sendo realizada, a mistura vai ficando “seca” devido a tinta ir aos poucos sendo passada para o corpo que está sendo pintado, tornando-se necessária, nova esguichadela de água para produzir mais tinta. Giannini (1992 e 1991b), ao tratar dos domínios cósmicos desse grupo indígena, identifica quatro domínios: o domínio da terra dividido em floresta e clareira; o mundo aquático; o mundo subterrâneo; o domínio do céu. Neste momento, chamamos a atenção para o mundo aquático “... o domínio, por excelência, dos *tep* (peixe)” (1991b: 47), mas além de ser morada dos peixes, a água “... faz amadurecer rapidamente através de rituais de imersão, sem porém alterar a substância do ser. A água é um elemento de transformação ... É o lugar da solidariedade, do parentesco supra-social, ... marca o início das relações entre os homens e os outros domínios.” (1991b: 52) Sobre o assunto, consultar Giannini (1991a)

¹¹¹ Cada sociedade concebe o corpo, suas manifestações e até mesmo a preparação dos elementos necessários à pintura corporal de forma específica. O grupo indígena Suruí/Aikewára produz a tinta preta necessária à pintura feita com jenipapo de outra forma: costumam ralar todo o fruto verde na paxiba, depois espremem o

tem em suas mãos a marca de sua função, pois elas sempre têm uma das mãos preta (marcada pela tinta) e a outra ‘branca,’ que segura a pessoa que será pintada, com a tala e/ou com o riscador para pintura corporal.¹¹²

A tinta preta pode ser aplicada somente sobre o corpo enquanto a tinta vermelha pode também ser empregada sobre objetos como cestos; fios e faixas de algodão; e dilatadores do lóbulo das orelhas que são utilizados pelas crianças. No que se refere ao sentido das cores preta e vermelha, Terence Turner considera que

“... ambas as cores são portadoras de ‘mensagens’ complementares a serem transmitidas. O revestimento vermelho destina-se a conferir energia, a carregar com força vital biológica e psíquica a parte sensorial e inteligente da pessoa, cuja socialização tem sido afirmada pelos desenhos. A pintura corporal, nesse nível geral de significação, corresponde à uma sobreposição de uma segunda pele ‘social’ à pele biologicamente desnuda, do indivíduo. Essa segunda pele ... exprime simbolicamente a ‘socialização’ do corpo humano ...” (1969: 70)

Em uma manhã de sol em julho de 2000, observei uma sessão de pintura, onde quatro pares de mulheres se pintavam com a tinta preta e para isso, utilizavam tala de babaçu flexível muito fina e/ou as pontas dos dedos. Neste grupo, um dos pares se desfez e as mulheres terminaram de pintar a frente de seus corpos passando o *pin-kakiére*, uma espécie de pente-riscador ou, segundo a nomenclatura do *Dicionário do Artesanato Indígena* (RIBEIRO, 1988), riscador para pintura corporal.¹¹³ Na *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, há dois artefatos semelhantes aos riscadores observados neste, e em outros momentos na aldeias, denominados de “carimbo em madeira para pintura corporal” (FIGUEIREDO, 1981) sob tombamento 274 e 275 (Desenho 18).

sumo e acrescentam o carvão vegetal moído, produzindo assim a tintura. Conferir: Mastop-Lima (2001 e 2002)

¹¹² Vidal diz que “sendo uma atividade contínua, as mulheres se apresentam sempre com uma [*sic*] mão preta (a mão paleta) e uma [*sic*] mão branca (aquela que segura). Conduzem, assim, no próprio corpo, além da pintura, a marca indelével de sua condição de pintoras.” (1992: 146)

¹¹³ O riscador para pintura corporal é retangular feito de taquari, tendo uma das partes dentadas, sendo este lado passado sobre a pele que será pintada com tinta preta, formando linhas paralelas sobre o corpo. Conferir: *Catálogo da Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, apêndice 4.



Desenho 18. Riscador para pintura corporal, N.º 275

Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda da Reserva Técnica do LAANF/CFCH/DEAN/UFPA

Desenho: Maria do Socorro Lacerda Lima (dez./2000)

Os homens passam a tintura vermelha sobre a pintura já feita com jenipapo e carvão por uma de suas parentas, seja a mãe, a irmã, a esposa ou a filha. Um Xikrín ao ser interrogado sobre o uso da tinta vermelha, respondeu-me que era para ficar bonito, mas também para se resguardar dos maus espíritos. Desta forma, a pintura corporal pode ser considerada como uma espécie de segunda pele, o que Terence Turner chamou de “pele social,”¹¹⁴ seria a roupa social do grupo, que acrescida de adornos torna-se um elemento a mais na identificação do Xikrín.

Vidal (1992) documenta que a pintura corporal com o emprego do jenipapo é uma atividade feminina, que está em contraposição à atividade masculina, à medida que os homens produzem os artefatos e os ornamentos, com ênfase aos adornos plumários, utilizados pelos Xikrín em momentos rituais. O uso desse conjunto (a pintura e o adorno) expressa a forma correta de um Xikrín se apresentar no dia-a-dia e em rituais. Vidal, considera ainda que:

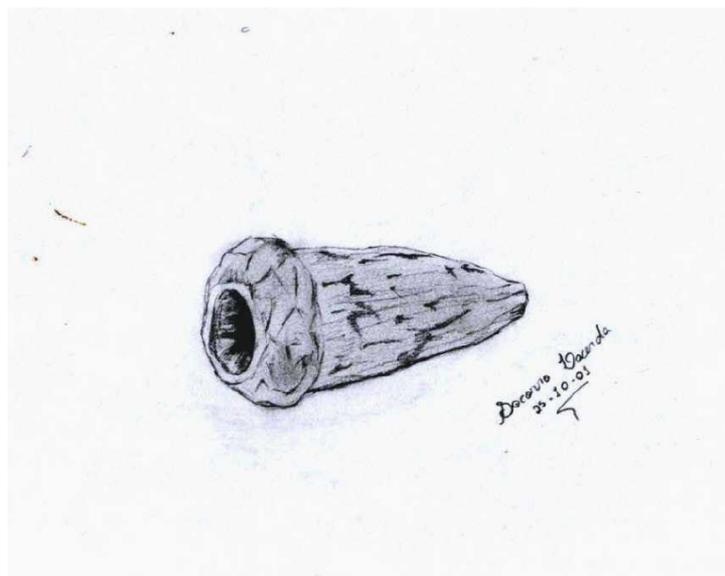
¹¹⁴ “A pele é a fronteira, o limite do indivíduo não somente na sua dimensão biológica e psicológica como também social.” (apud VIDAL, & MÜLLER, 1986: 147)

“[a] plumária kayapó é usada essencialmente durante os grandes rituais de nomeação e iniciação masculina [e feminina], no casamento de esteira e na paramentação do morto durante os ritos funerários. De modo geral, os enfeites de pena se relacionam com a vida cerimonial em oposição ao cotidiano quando prevalece a pintura corporal como único adorno do corpo.” (1980: 34)

Ainda, em julho de 2000, observei sessão de pintura com 27 mulheres pintando umas às outras. Elas ficaram nuas e colocaram o vestido entre as pernas enquanto se pintavam, algumas fumavam cigarro de palha e outras cachimbo. Na Reserva Técnica há registro de dois cachimbos sob tombamento 314 e 315, como no Desenho 19. Frikel diz que os cachimbos “... além de servir para o consumo do fumo fazem-se também com eles defumações, cada pessoa em si mesma, num tipo de autodefumação ...,” (1968: 58) pude observar uma das Xikrín mais experientes pitando cachimbo e soprando sobre uma criança, praticando a defumação. Durante minha estada nas aldeias observei que houve a mudança no formato dos cachimbos, do padrão apresentado pelas informações de Frikel, para um cachimbo com um forninho mais alongado e fino (ver Fotografia 15). No *Merêrêméi*, observei outro formato de cachimbo, que foi introduzido a partir do contato com a sociedade não-indígena, como se vê na Fotografia 16.

Algumas mulheres usavam pulseiras feitas de palha de babaçu, chamada *kam-üre* semelhante as encontradas na Reserva Técnica sob tombamento 302, (Desenho 20) denominada por Figueiredo (1981) como “brinco em casca de árvore,” sendo, segundo Frikel, um bracelete em palha, que o descreveu da seguinte maneira:

“... adornos simples, feitos de palha. Toma-se uma pínula da guia de babaçu, da qual se tira a tala. Esta é enrolada no pulso. A amarração é feita por uma múltipla envoltura com as próprias pontas da pínula em atravessado, parecendo-se com um fecho, assentado em sentido contrário ao do bracelete. É um enfeite comum confeccionado e usado por pessoas de ambos os sexos ...” (1968: 66-67)



Desenho 19. Cachimbo de madeira imitando o fruto do jequitibá, N.º 315

Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda da Reserva Técnica do LAANF/CFCH/DEAN/UFPA

Desenho: Maria do Socorro Lima (out./2001)



Fotografia 15. Cachimbo, *watikokó*

Local: Aldeia Cateté

Fotografia: Rita de Cássia Domingues-Lopes (mar./2001)



Fotografia 16. Rop-krore fumando cachimbo durante o *Merêrêméi*

Local: Aldeia Cateté

Fotografia: Rita de Cássia Domingues-Lopes (abr./2001)



Desenho 20. Pulseira, N.º 302

Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda do
LAANF/DEAN/ CFCH/UFPA

Desenho: Maria do Socorro Lacerda Lima (dez./2001)

Os Xikrín fazem, também em palha uma espécie de tira/fita para cabelo, que cinge a testa e é fechada atrás da cabeça com um pequeno pedaço de madeira, usada durante as sessões de pintura, com a finalidade de segurar o cabelo para que este não escorregue e atrapalhe a pintura. Hoje as mulheres Xikrín utilizam, além dessa tira/fita ‘natural,’ os prendedores de cabelo comprados nas cidades próximas. Durante as sessões, as mulheres conversam e riem muito, as que têm filho pequeno, amamentam, e as crianças maiores ficam no local aprendendo a se pintar, via brincadeiras, ou se distraem com outros brinquedos. As mulheres em sessões coletivas de pintura não deixam seus afazeres domésticos como, por exemplo, cuidar dos filhos pequenos. Tais sessões são semanais e são acompanhadas por meninas que por vezes “brincam” de pintar sobre a própria pele, ou a de um bebê, ou ainda sobre uma boneca, assim, o grupo estaria socializando a menina na condição de futura pintora.

Mauss considera que

“... em todos esses elementos da arte de utilizar o corpo humano, os fatos de *educação* dominam ... A criança, como o adulto, imita atos que obtiveram êxito e que ela viu serem bem sucedidos em pessoas em quem confia e têm autoridade sobre ela ... O indivíduo toma emprestado a série de movimentos de que ele se compõe do ato executado à sua frente ou com ele pelos outros.” (1974: 215)

A menina, desta forma, ensaia para tornar-se pintora quando adulta, faz e refaz a pintura sobre sua pele, ou no papel, ou ainda em crianças de colo que costumam tomar conta. A jovem mãe “ensaia” sobre o corpo do filho recém-nascido até adquirir prática e técnica aprimorada, atividade que demonstra também carinho por parte da mãe, que já inicia a socialização da criança dentro do grupo (VIDAL, 1992). Portanto, entre os Xikrín,

“... a pintura é uma atividade em si, um meio de controle e socialização; uma habilidade a ser adquirida por todas as mulheres, transformando esta atividade em verdadeiro hábito, culturalmente orientado, onde o ideal está relacionado à perfeição da técnica e ao prazer estético em reproduzir desenhos tradicionais.” (VIDAL & MÜLLER, 1986: 129)

Vidal argumenta que a pintura corporal Xikrín revela um sistema de comunicação visual rigidamente estruturado. A pintura em crianças “... é uma atividade individual por parte da mãe, que tem total liberdade na escolha do desenho do filho” A pintura nos homens diz respeito a “... momentos e ocasiões ... seguem regras ligadas a esferas da organização social. Depende da categoria a qual o indivíduo pertence, se é homem iniciado

ou casado com filhos.” No que diz respeito às mulheres, estas “... também dependem de alguma ocasião que deve ser marcada: fim do resguardo, casamento, volta de uma expedição guerreira, fim de luto, ocasiões para as quais há desenhos específicos ...,”¹¹⁵ para comunicar o evento.

A forma “correta” de um Xikrín se apresentar é estar com o seu corpo pintado e, por vezes, acompanhado de ornamentos. Em março de 2001 na aldeia Djúdjê-kô, conversando com Akruanturo, pedi-lhe para tirar uma fotografia e registrar o momento em que este me contava como eram realizadas as caçadas na mata com arco, flecha e borduna, pois atualmente utilizam mais armas de fogo, como a espingarda. Quando mencionei a possibilidade de fotografá-lo, imediatamente recuou dizendo que não estava bem para tirar fotografia, perguntou se podia ficar para depois. Continuamos a conversa, fiz outra tentativa e novamente ele recuou, foi quando me disse que estava feio, por não estar devidamente pintado, pois sua pintura já estava saindo do corpo,¹¹⁶ já que a duração média da pintura de jenipapo corresponde a 10, no máximo 15 dias. A história permite compreender o sistema de comunicação visual estabelecido culturalmente pelos Xikrín ao apresentarem-se aos demais. A pintura confere parte da identidade e delimita distâncias sociais.

Nas aldeias Xikrín observei vários momentos, mães adornando seus filhos para o dia-a-dia, e um desses momentos foi, na aldeia Cateté, quando Irebã “arrumava” sua filha Bekwoitói. Irebã primeiro a pintou com tinta preta, como se vê na Fotografia 17,¹¹⁷ depois, raspou a cabeça “à moda Kayapó,” seguindo da testa até a parte central da cabeça, onde contornou a parte raspada com linhas pretas de carvão misturado com breu. Em seguida, passou tinta vermelha nas extremidades de pernas e braços, assim como no rosto e na cabeça, por fim, a paramentou com bandoleiras,¹¹⁸ braçadeiras emplumadas, cinto de cordões, cinto feitos de miçangas vermelhas, colar de plaquetas de madrepérola e pulseiras

¹¹⁵ Sobre o modelo de comunicação através dos ornamentos e dos padrões de pintura corporal aplicados às pessoas, consultar: Vidal (1992 e 1978) e Vidal & Müller (1986).

¹¹⁶ Cf. Fotografia 10. Akruanturo ensinando como caçar com armas tradicionais.

¹¹⁷ Pode-se observar nesta fotografia outros objetos como: recipiente da tinta preta, tala flexível de babaçu, cachimbo e prendedor de cabelo. A pintura está sendo feita na cozinha da casa.

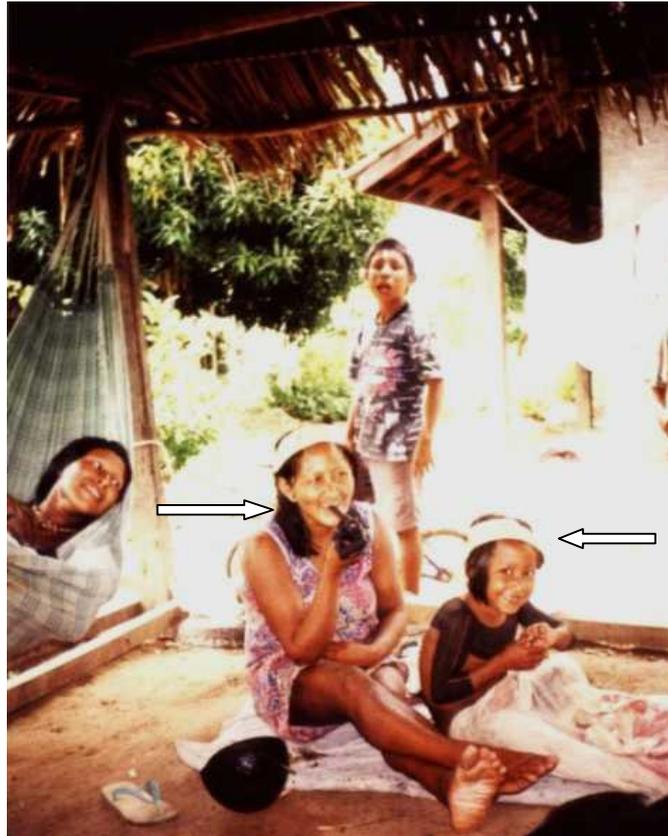
¹¹⁸ “Enfiaduras de contas de vidro, usadas a tira-colo, apoiadas num e noutro ombro e cruzadas sobre o peito.” Antigamente, eram feitos com sementes coletadas na floresta, mas depois do contato, as miçangas tornaram-se meios de troca, e até hoje são muito apreciadas pelo grupo. Consultar: Ribeiro, 1988: 153. Verbetes Bandoleira.

de miçangas. Bekwoitói passou “arrumada” o dia inteiro, (ver Fotografia 18a e 18b), ao final da tarde, antes do banho rotineiro, Irebã retirou os adornos e, os guardou em casa.

Na Reserva Técnica, há o registro de alguns dos adornos, no caso, braçadeiras emplumadas-*padjê*, cinto de cordões e colar de plaquetas de madreperolas. As braçadeiras emplumadas sob tombamento 248, constitui-se de argolas tecidas em fios de algodão em passamanaria e às argolas são atadas tufos de penas de arara entremeados com fios de algodão como reproduzido no Desenho 21. Frikel informa que as braçadeiras são envergadas por homens, mas podemos observar, neste caso, a utilização do adorno por uma menina no cotidiano na aldeia. No *Merêrêméi* os iniciados e homens adultos portam este adorno.

Destaco ainda que Bekwoitói está usando um cinto de cordão-*mepredjó*, (Desenho 22) que Frikel descreveu do seguinte modo:

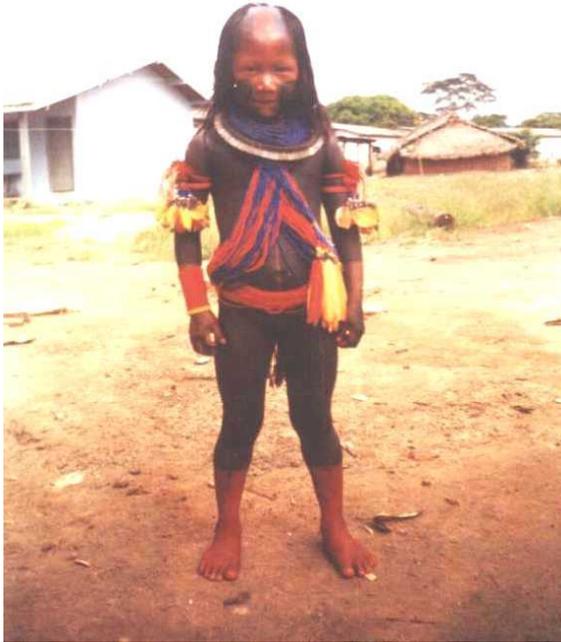
“... o cordel-cinto, é feito inteiramente de algodão ... constituído por simples ajustamento de voltas de fio ... Possui um dispositivo transversal originado pela amarração conjunta do cordel com as franjas. Estas ... são amarradas pelo meio, diretamente no cordel-cinto, mediante envoltório de fio em voltas paralelas. Formam, assim, uma travessinha dura, da qual pende, como franjas, ... no meio desta travessinha são incluídos outros fios, formando um par de franjas centrais. Em suas extremidades encontram-se nós, para o algodão não se desfazer.” (1968: 68-69)



Fotografia 17. Irebã pintando Bekwoitoi

Local: Aldeia Cateté

Fotografia: Rita de Cássia Domingues-Lopes (mar./2000)



Fotografia: Rita de Cássia Domingues-Lopes (mar./2001)

Fotografia 18a. Bekwoitói “arrumada” durante um dia na aldeia Cateté



Fotografia: Rita de Cássia Domingues-Lopes (mar./2001)

Fotografia 18b. Bekwoitói “arrumada” durante um dia na aldeia Cateté



Desenho 21. Braçadeira emplumada, N.º 248

Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda da Reserva Técnica do LAANF/CFCH/DEAN/UFPA

Desenho: Levi Alcântara de Lima (ago./2001)



Desenho 22. Cinto de cordões, N.º 291

Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda do LAANF/DEAN/CFCH/UFPA

Desenho: Maria do Socorro Lacerda Lima (jan./2001)

Na *Coleção* estudada, há três exemplares deste adorno que foram nomeados por Figueiredo (1981) como cinturão (N.º 290) e colar (N.º 291 e N.º 292). De acordo com a descrição de Frikel (1968) são todos cintos com franjas de algodão. Verifiquei, em campo, o uso de artefato semelhante utilizado como cinto, tanto por crianças como por homens (jovens e adultos).¹¹⁹

O colar de plaquetas retangulares de madrepérolas, chamado pelos Xikrín de *ngob*, foi registrado por Frikel como sendo “*Ngob*, o colar de plaquinhas de itã e contas pretas” e o descreve como sendo um:

“... tipo de colar composto de cordões de continhas pretas e pequenas placas de madrepérola, montadas sôbre vários cordéis-base, reunidos. Êste cordéis, em número de 40 a 50, são feitos de algodão, tintos de prêto e têm mais ou menos um metro de comprimento. A êles, na confecção da peça, juntam-se ainda um ou dois cordões grossos de envira, do mesmo tamanho. Na parte central, numa extensão de aproximadamente 50 cm, os cordéis-base, juntamente com os de envira acham-se cobertos por uma amarração de fios mais finos de algodão em voltas paralelas, incluindo nelas a chapinhas de itã triangulares ou também retangulares Elas são furadas numa das beiras, no lugar onde passa o fio, e amarradas uma ao lado da outra, cobrindo-se pela metade ... os cordões de continhas pretas, mais curtas que a peça de itã, de modo que conservam o colar sempre em forma arqueada, enchendo ao mesmo tempo, pelo volume de contas, os vãos do colar. Enquanto, as pontas dos cordéis-base pendem livremente para os dois lados, formando franjas. As cordas de envira são aproveitadas para amarração atrás do pescoço, na nuca. Às vezes, amarram-se ainda, ao lado das franjas, pingentes decorativos, feitos de peninhas de côres vivas A peça é confeccionada pelos homens, embora sejam, na maioria dos casos, as mulheres que preparam as pecinhas de itã. Pessoas de ambas os sexos trajam êste colar que é de uso cerimonial.” (1968: 74)

Na *Coleção* há um colar semelhante sob tombamento 279, (Desenho 23) o adorno é característico dos grupos Kayapó, que pode ser utilizado cotidianamente após a renovação de pintura corporal de crianças, como relatei acima ou usados em rituais como o *Merêrêméi*.

Observei alguns momentos na aldeia Cateté e Djudjê-kô a sua fabricação, em julho de 2000, por exemplo, quando Korari me levou à casa do pai de seu marido (HF), que estava terminando de confeccionar um colar com as seguintes matérias-primas: fios de

¹¹⁹ A diferença de nomenclatura desses objetos no *Catálogo* (FIGUEIREDO, 1981) pode ter advindo das observações do organizador, sobre os mesmos, considerando seus diferentes tamanhos, tendo em vista que não esteve em campo, pelo menos não entre os Xikrín, para verificar o uso e o significado de tais adornos.

algodão, ferro e conchas tiradas do igarapé, o qual ele não soube informar o nome. Do outro lado da casa, o irmão de seu marido (HB) também estava tecendo um colar semelhante com matérias-primas diferentes, havendo a substituição das conchas para as chapas de metal, ele mesmo estava montando, mas sua esposa o ajudava furando e cortando as peças que foram amarradas em fio de algodão. Quando perguntei a ele, quem usaria o colar, respondeu-me que ele mesmo, e ao experimentar colocando-o no pescoço, o colar ficou pequeno, em seguida, levou-o para dentro de sua casa.

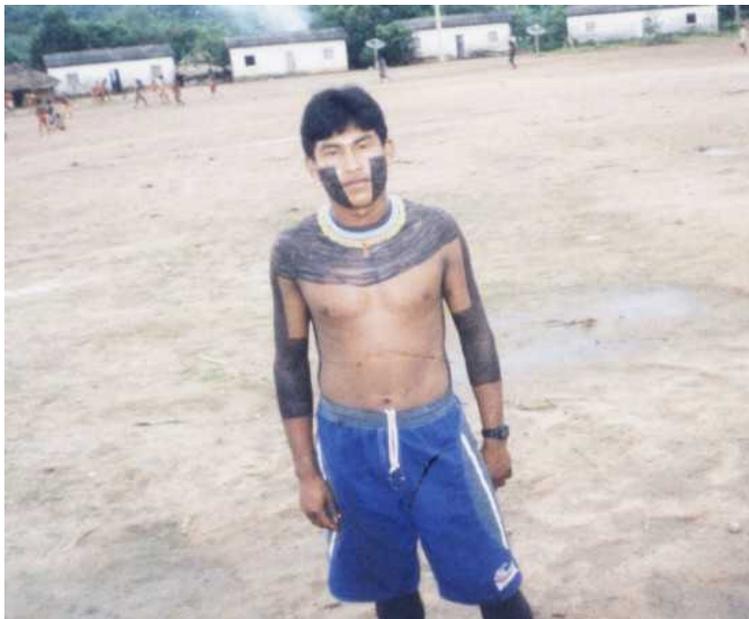
Observei ainda, um colar semelhante no pescoço de um jovem Xikrín, feito com matérias-primas diferentes, fabricado com fios de algodão, de náilon e miçangas amarelas. (Fotografia 19) Um dos rapazes da aldeia Cateté, mostrou-me um colar semelhante no formato, feito de tubos plásticos (canudinhos) coloridos e fio de lã vermelho, materiais industrializados comprados na cidade. A substituição das matérias-primas faz com que o colar seja chamado de *ngob kaigó*-colar falso. Silva (2000) aborda a substituição dos materiais na constituição de alguns objetos para mostrar que, utilização de determinadas matérias-primas quando se está aprendendo a confeccionar um objeto, torna-se um modo de exercitar a produção sem contagiar os produtores, pois correm riscos por serem aprendizes.

Na aldeia Djudjê-kô, pude observar Piudjô iniciando a feitura de um colar de plaquetas de madrepérola na cozinha de sua casa (Fotografia 20) utilizando matérias-primas “tradicionais” como a madrepérola e o fio de algodão, entretanto utilizou como instrumentos de trabalho tesoura e esmeril industrializados, adquiridos nas cidades próximas a Área Indígena. Piudjô cortava a madrepérola num formato retangular e as furava numa das pontas com a tesoura, em seguida enfiava em fio de algodão, no intuito de não perdê-las. Na seqüência ele boleava os cantos dos pedaços recortados de madrepérolas no esmeril e novamente os colocava no fio de algodão. Piudjô pediu à Djaworo que fosse buscar um colar semelhante ao que ele estava preparando, para me mostrar acabado, pronto. Piudjô informou que a confecção e o uso são de ordem masculina.¹²⁰

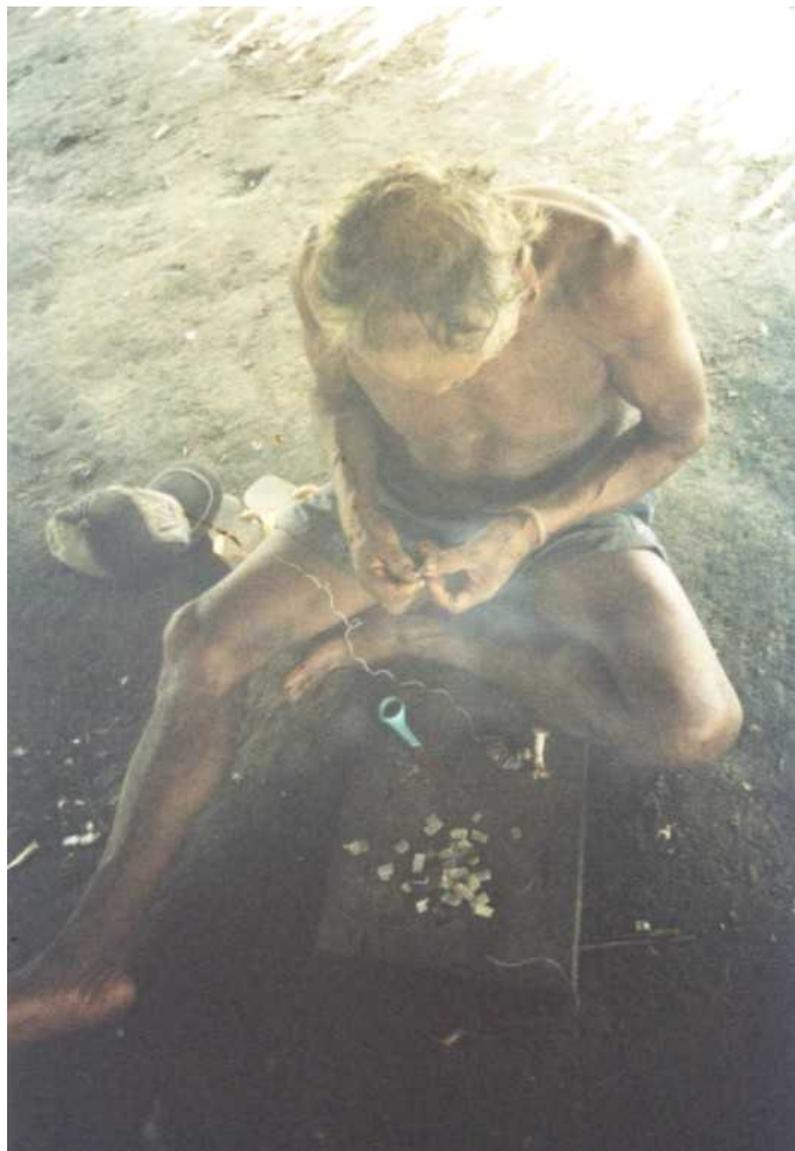
¹²⁰ Vidal (1977) relata o mito “*Nhiok-tum, ou a origem do Ngob-kre-dje*” a origem deste colar, onde nos informa que é um adorno que os Xikrín apreenderam com um grupo não Kayapó e que este adorno se tornou um *nekrei* (riqueza/propriedade) para os Xikrín.



Desenho 23. Colar de plaquetas retangulares de madrepérolas, N.º 279
Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob guarda do LAANF/DEAN/CFCH/
UFPA
Desenho: Maria do Socorro Lima (jan./2002)



Fotografia 19. *Menoronure* com colar de miçangas semelhante ao colar de plaquetas
retangulares de madrepérolas
Local: Aldeia Cateté
Fotografia: Rita de Cássia Domingues-Lopes (abr./2001)



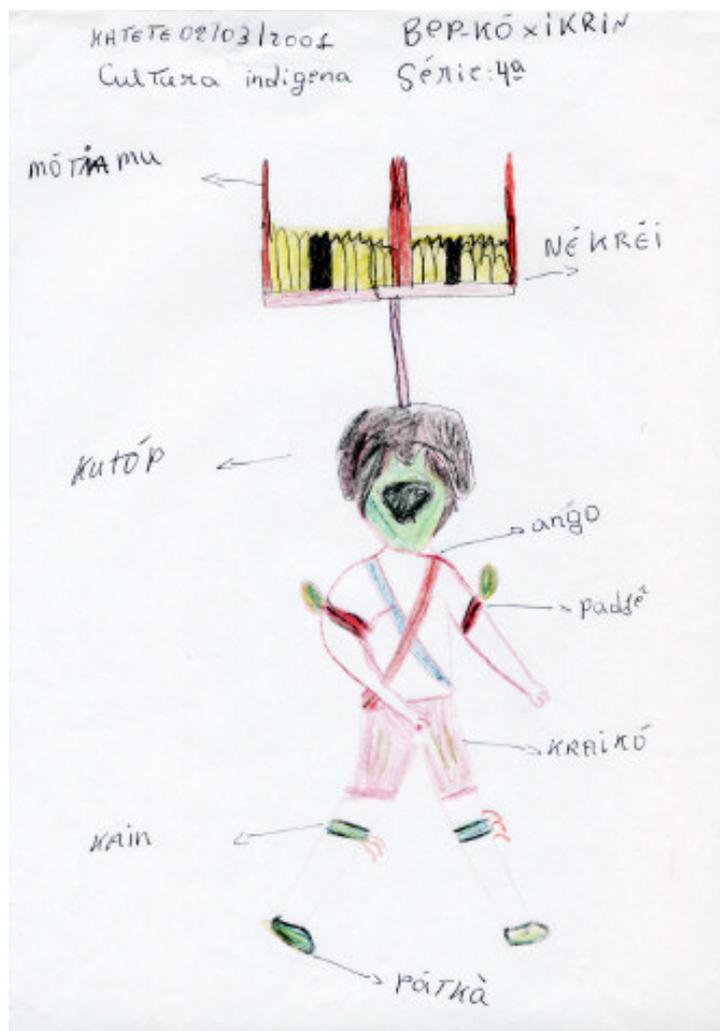
Fotografia 20. Piudjô iniciando a confecção do colar de plaquetas retangulares de madrepérolas
Local: Aldeia Djudjê-kô
Fotografia: Rita de Cássia Domingues-Lopes (mar./2001)

Nas aldeias, *olhei* os adornos e as pinturas que as crianças desenharam na escola, e considerei como manifestações culturais que revelam/registram valores desenvolvidos pelo grupo, tornando-se um padrão de identificação do indivíduo diante de si mesmo e dos demais. Torna-se uma linguagem visual carregada de simbolismo,¹²¹ que é socializada e apreendida por todos, dentro do grupo. Tomando o Desenho 24, feito na escola, o aluno¹²² fez o corpo de um menino paramentado, com os adornos que são produzidos e usados nas

¹²¹ Sobre linguagem simbólica, consultar: Ribeiro (1989) e Vidal & Müller (1986).

¹²² Desenho feito por Bep-kô, 14 anos, aluno da 4ª série, da Escola Indígena Bep-karotí, aldeia Cateté.

aldeias em momentos rituais, observei anteriormente que, alguns destes adornos, são também utilizados no dia-a-dia. Destaco um elemento do sistema de comunicação visual para indicar o momento ritual porque o Xikrín retratado enverga à cabeça adorno plumário de cabeça, próprio do ritual Xikrín denominado *Me-kutóp*,¹²³ que confere nome ao adorno.

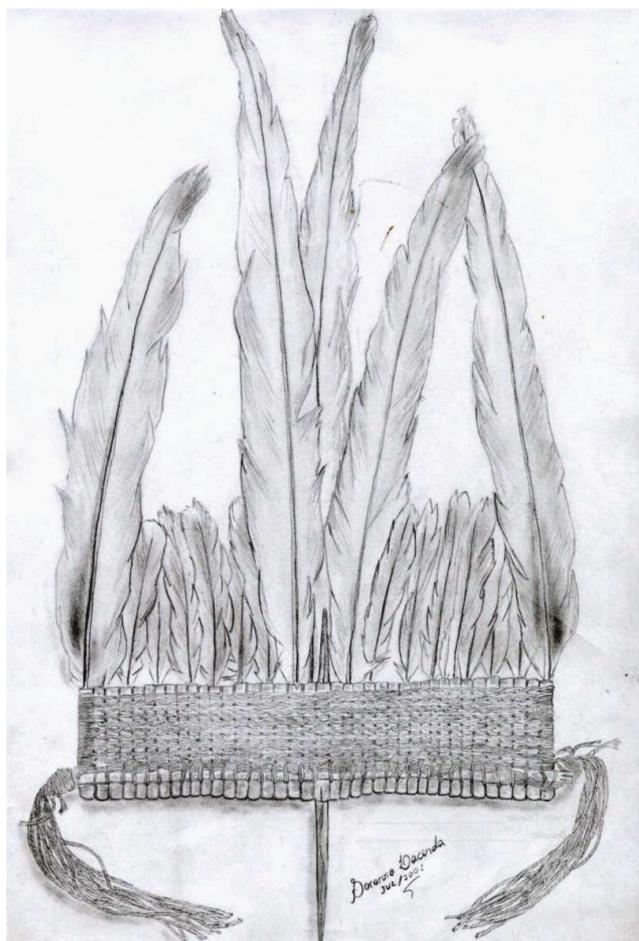


Desenho 24. *Menoronure* desenhado com seus adornos
Fonte: Escola Indígena Bep-karoti Xikrín, aldeia Cateté
Desenho: Bep-kô (mar./2001)

¹²³ O ritual *Me-kutóp*, segundo Vidal (1977) e Giannini (1991a) é a passagem da categoria de idade *me-bengodju*, isto é, aqueles que estão próximos de entrar na casa dos homens, para a categoria de idade *menoronure*. *Me-kutóp* é a denominação do capacete de cera de abelha no qual afixado um ornamento de penas chamado *okopari* é colocado à cabeça. *Okopari* é o termo que representa todos os artefatos plumários dos Xikrín, típicos desta fase de iniciação.

Na *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, há um exemplar deste adorno plumário, sob tombamento 328 (Desenho 25), classificado segundo normas do *Dicionário do Artesanato Indígena* (RIBEIRO, 1988), como diadema vertical alçado. Frikel o descreve da seguinte maneira:

“[a] peça consiste numa série ímpar de tubinhos de taboca, amarrados entre si em tãda a sua extensão ... O trançado de fio é feito de tal maneira que cada volta prende dois tubos. Na volta seguinte passa, então, entre os dois enlaçados e, progressivamente, inclui sempre o próximo. Para dar estabilidade e dureza a êste conjunto, amarram-se na parte inferior, em cada lado, uma travessa do mesmo material no tamanho correspondente. Nas extremidades das travessinhas, as pontas restantes dos fios formam franjas. ... São introduzidas nos orifícios superiores dos tubos de taboca enfeites de penas amarelas de japiim, vermelhas de arara ou ainda pretas de mutum-castanheiro ... No tubo central, pelo lado de baixo, enfia-se uma vareta de paxiúba, ... que é fixada na cêra do capacete do portador ... É preparada e usada exclusivamente pelos homens.” (1968: 77)



Desenho 25. Diadema vertical alçado, N.º 328

Fonte: *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, sob a Reserva do LAANF/DEAN/ CFCH/UFGPA
Desenho: Maria do Socorro Lacerda Lima (jul./2001)

Observe-se o desenho feito por Bep-kô indicando uso masculino do adorno afixado ao capacete de cera de abelha do iniciado, bem como os demais adornos: bandoleiras, braçadeiras e jarreteiras; utilizados em momentos cerimoniais (Desenho 24) e/ou cotidianos (Fotografias 18a e 18b). O registro permite olhar o vivido nas aldeias, sejam caçadas, pinturas, confecção de artefatos entre outros, feitos sempre sob olhar atento dos membros desta sociedade, apreendido e repassado de geração a geração em momentos como o *Merêrêméi*, ritual Xikrín que apesar “... de não estar relacionado a nenhum rito de passagem específico, pode, por isso mesmo, receber, como apêndice, elementos de [outros] rituais ...” (VIDAL, 1977: 182)

A Festa que presenciei aconteceu em 19 de abril de 2001, mas os preparativos relacionados ao evento, começaram desde fevereiro¹²⁴ através dos Xikrín mais experientes que permaneceram nas aldeias durante a coleta de castanha, tais preparativos se estenderam até momentos antes da festa com a pintura corporal e o preparo da alimentação. A festa foi realizada após o período de coleta de castanha-do-pará praticada pelo grupo, quando todos que estavam envolvidos neste trabalho retornaram às aldeias.

Realizado na aldeia Cateté, durante aproximadamente 15 dias, reuniu também moradores da aldeia Djudjê-kô. O *Merêrêméi* presenciado foi um *memu-merêrêméi*, que significa festa dos homens, onde foram escolhidos e apresentados à comunidade os novos pais do maracá (*ngô-kon-bori*)¹²⁵ assim como, os demais jovens iniciantes, os *menoronure*.¹²⁶

Durante os preparativos, homens e mulheres convergem seus afazeres à preparação dos elementos necessários à realização da festa. Os homens caçam na tentativa

¹²⁴ Quando a maioria dos membros das aldeias Xikrín estavam no Caldeirão, antigo acampamento da CVRD, próximo ao Projeto Salobro, distante da aldeia seguindo pelo rio cerca de 90 km, trabalhando na coleta de castanha-do-pará, produto comercializado nos municípios próximos, como Tucumã, Parauapebas e Marabá (RICARDO, 1985). A coleta de castanha mobiliza todos os membros das aldeias entre os meses de dezembro e março, por isso, torna-se necessário construir acampamentos temporários na floresta durante este período onde se abrigam dezenas de famílias. Sobre o trabalho de coleta da castanha na região, consultar: Laraia & DaMatta (1967).

¹²⁵ Sobre a importância do maracá neste contexto, conferir: *Na trilha para contextualizar a Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*.

¹²⁶ A rigor são rapazes que vão dormir na Casa dos Homens, “... a partir dos 10 anos de idade e até os 13 são chamados de *megomanôro*. Dos 13 aos 15 já receberam o estojo peniano são os *me-mudjênu*; dos 15 aos 29 anos são os iniciandos e iniciados, e os *me-nôrônu-tum* são iniciados de 20 a 25 anos, sem filho, ainda morando na casa dos homens.” (VIDAL, 1977: 57)

de obter quantidade suficiente de carne para o ritual. Passam alguns dias, entre uma e duas semanas, na floresta armando acampamentos improvisados onde descansam e assam a carne conseguida em forno de pedra que posteriormente é embrulhada em folhas de bananeira para conservar a carne até o retorno à aldeia.

No empreendimento à floresta, os homens trazem as matérias-primas necessárias à ornamentação do corpo durante o ritual, mas este não é o único momento em que são recolhidas as matérias-primas. Em caçadas e andanças habituais, os homens procuram “... aves, cujas penas, adequadamente escolhidas e separadas, são amarradas com cordões de fibra e guardadas em seguida em um estojo de bambu ...” (VIDAL, 1980: 34) para terem sempre que necessário matérias-primas adequadas à confecção dos adornos, já que também utilizam, os adornos cotidianamente.¹²⁷

Enquanto os homens vão à floresta, as mulheres permanecem na aldeia com o intuito de realizar as tarefas que lhe cabem como pintura corporal e preparação de alimentos. A mulher pinta marido e filhos. Todavia em ocasiões que ela não esteja presente ou não possa exercer seu papel de pintora, o homem é pintado por sua filha, irmã, ou parenta próxima.

A preparação de alimentos envolve a fabricação de farinha de mandioca, beiju e berarubu,¹²⁸ da roça trazem batata-doce e frutas, alimentação para os dias da festa. À alimentação tradicional foram acrescentados produtos industrializados comprados nas cidades próximas e transportados de avião à área indígena. No “dia da grande festa,”¹²⁹ entre outras coisas, os Xikrín levaram à aldeia, carne de gado e de frango congelados, arroz, feijão, pão, biscoito, café e refrigerante. Tendo em vista que a distribuição de alimentos durante o ritual é um aspecto importante, tanto pelo sentido de socialização, como pelo cumprimento de norma social do grupo, pois “... a oferenda de comida [fica] a cargo do pai e da mãe dos nominados ou iniciandos, dos irmãos do pai e de suas esposas ...” (VIDAL, 1977: 176)

¹²⁷ No catálogo sobre a Arte Plumária Brasileira, há o registro de um estojo Xikrín para guardar penas, feito de tubo de taboca. Conferir: Dorta & Cury (2000).

¹²⁸ É uma espécie de bolo de mandioca envolto em folhas de bananeiras e assado em fornos de pedras. Comida tradicional e muito apreciada entre os grupos Jê.

¹²⁹ Expressão utilizada na aldeia pelos *kuben*, os funcionários da FUNAI na área, e mesmo por alguns Xikrín.

Os *menoronure* têm a face pintada com motivo do tipo rabo de peixe e o corpo recebe pintura chamada *me-ã-kako-tuk* que segundo Vidal é “... uma pintura ritual [onde] os espaços em branco são preenchidos com penugem de periquito.” (1992: 161) As pinturas corporais feitas de jenipapo são realizadas no espaço doméstico, nas cozinhas existentes atrás das casas. O acréscimo de adornos corporais como os adornos plumários, a pintura facial feita com casca de ovo do azulão, são obrigatórias. A cabeça dos iniciados é recoberta com penas brancas de urubu-rei e o corpo cuidadosamente coberto com penugem de papagaio ou periquito, tarefas executadas dentro da Casa dos Homens-*ngob* por seus *i-gnêt*.

Os iniciados são paramentados com os seguintes adornos: à cabeça podemos observar alguns utilizando *meokó*,¹³⁰ ou ainda aro emplumado, e brincos de madrepérola; ao tronco agregam pingente dorsal, cinto de franja, cinto trançado com enfeites de miçangas e sementes, cinto de miçangas e conchas, bandoleiras de miçangas, bandoleiras de miçangas com cuia ou com penas na ponta inferior, e colar de plaquetas de madrepérola; aos membros superiores juntam-se braçadeiras com tufo de penas vermelhas entremeados com fios de algodão e quatro penas longas da cauda da arara, braçadeiras com tufo de penas, braçadeiras trançadas, braçadeiras de miçangas em vários estilos, apresentando bandeiras e desenhos geométricos; pulseiras de miçangas; aos membros inferiores, jarreteiras de fios de algodão tingidos de vermelho ou feitas de miçangas, levam à mão bordunas espatuladas, ou bordunas circulares lisas. Mostro na Ilustração 2, as possibilidades de uso dos vários ornamentos vistos no *Merêrêméi*, podendo um ou outro iniciado apresentar-se sem algum dos adornos referidos, mas obrigatoriamente adornado à moda Xikrín.

¹³⁰ Diadema confeccionado com penas de aves sobre um cordel-base, atado atrás da cabeça.

Observe-se Pangrã, (Fotografia 21) um dos jovens iniciados, com alguns adornos: colar de plaquetas de madrepérolas; braçadeiras trançadas, emplumadas e de miçangas; cinto de miçangas com sementes; bandoleira de miçangas e de sementes (as sementes, hoje, foram substituídas por miçangas) providas com pingente plumário; e borduna espatulada.¹³¹ Os adornos são colocados de tal forma que aderem ao corpo, complementando a pintura corporal e expressando visual e ritualisticamente a concepção de *ser Xikrín*.

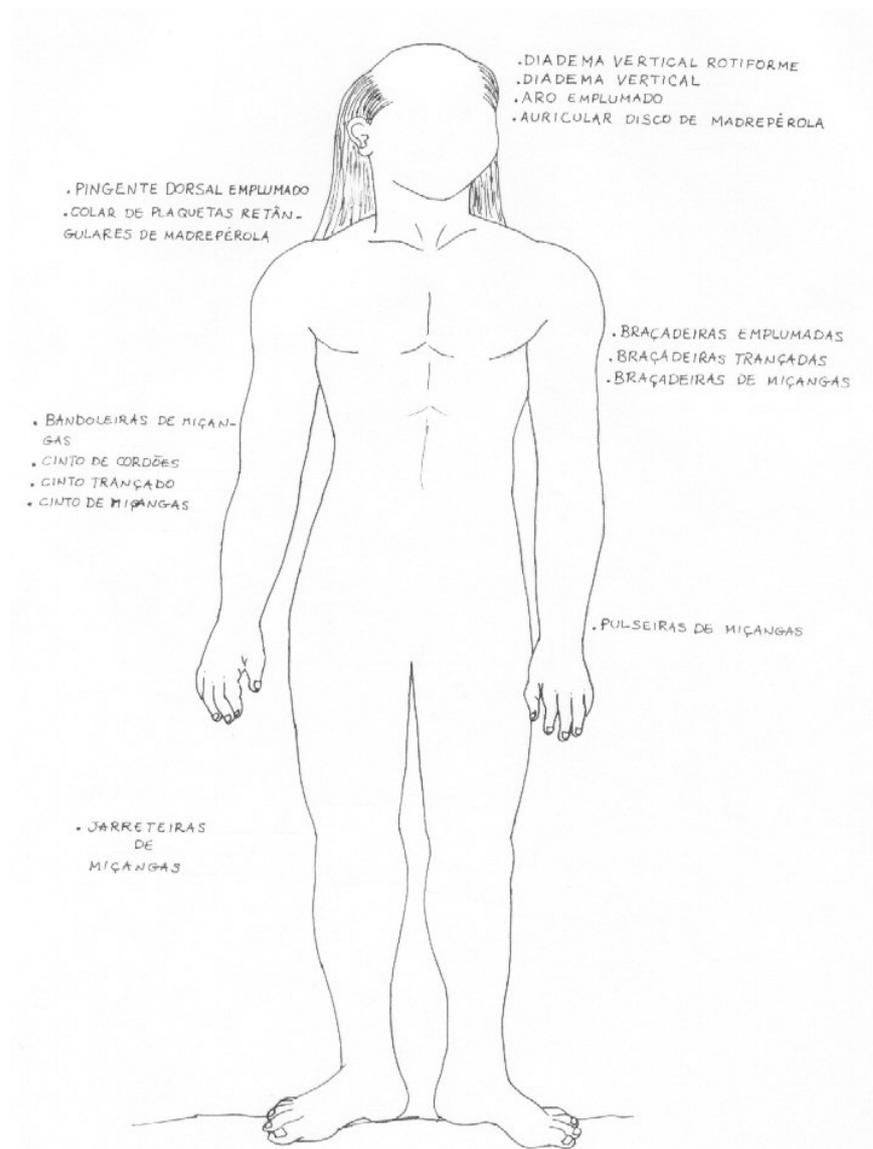


Ilustração 2. Representação do corpo Xikrín indicando a localização dos adornos

Ilustração: Elenflávia Palheta Mesquita (jan./2002)

¹³¹ Não há na *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, artefato semelhante.



Fotografia 21. Pangrã adornado para o *Merêrêméi*

Local: Aldeia Cateté

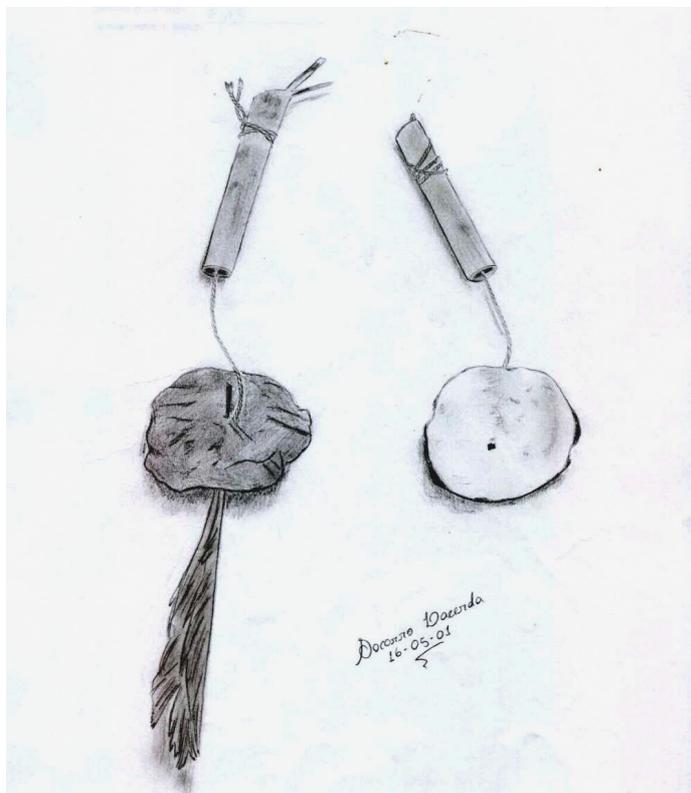
Fotografia: Rita de Cássia Domingues-Lopes (abr./2001)

Destacarei, para efeito de análise e reflexão, um adorno de cada parte do corpo, são: auriculares discos de madrepérolas, pingente dorsal emplumado, e braçadeiras trançadas.

Durante o *Merêrêméi* vimos os iniciados com seus brincos de itã,¹³² classificado de acordo com a nomenclatura museal como auricular disco de madrepérola, sendo definido como “[a]dorno auricular feito de caramujo aruá em forma de disco unido com cerol (breu e cera de abelha) a uma cavilha de madeira.” (RIBEIRO, 1988: 151) Na *Coleção* estudada há um exemplar deste adorno sob tombamento 270 (Desenho 26). Denominado em Jê de *Ikré-kakó* ou *Ngob-niéti*, confeccionado por mulheres e homens, em pequeno pedaço de taquari, onde é introduzido fio de algodão e amarrado a uma das

¹³² Segundo informações obtidas no *Dicionário do Artesanato Indígena* (RIBEIRO, 1988), itã, é o nome popular dado na região norte e nordeste do Brasil para as conchas dos moluscos bivalves, classificados como sendo dos gêneros *Anodontites* e *Castalia*.

extremidades para não se soltar. Na outra extremidade do fio, o disco de itã é colado com cerol e adornado com penas de arara que perpassa o centro do disco.



Desenho 26. Auricular disco de madrepérola, N.º 270

Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda do LAANF/DEAN/CFCH/UFPA

Desenho: Maria do Socorro Lacerda Lima (mai./2001)

Foi possível observar, também, o uso do pingente dorsal emplumado chamado *Me-ōkrêdyi-yamü*, usado por quase todos os homens da festa e pelos iniciados. Como entre os Xikrín há um conjunto de ornamentos de uso diário e ritual, podemos considerar que este adorno possui tal característica, digo isto porque as crianças arrumadas habitualmente nas aldeias o utilizam. Assim, o adorno plumário feito de penas de arara, com várias outras penas presas às pontas, é utilizado amarrando-o ao pescoço com atilhos feitos com fio de algodão.¹³³ Na Reserva Técnica há um artefato semelhante a este, nominado “pingente dorsal” sob tombamento 271 (Desenho 27). Frikel o descreve como sendo um:

¹³³ Cf. *Catálogo da Coleção Xikrín do Cateté*, apêndice 4.

“... enfeite cerimonial ... composto de uma pena de cauda de arara e de um dispositivo especial para segura-la. A pena de arara pode ser simples, sem outras decorações: o mais das vezes, existem pequenos pendentos na ponta distal, de penas amarelas de japiim ou vermelhas de arara, atadas levemente na nervura da pena principal. Agitam-se pelo movimento da pessoa ou ao soprar do vento ... A peça é amarrada ao pescoço com o nó na frente da garganta ... É confeccionada pelos homens, usado por ambos os sexos.” (1968: 75-76)

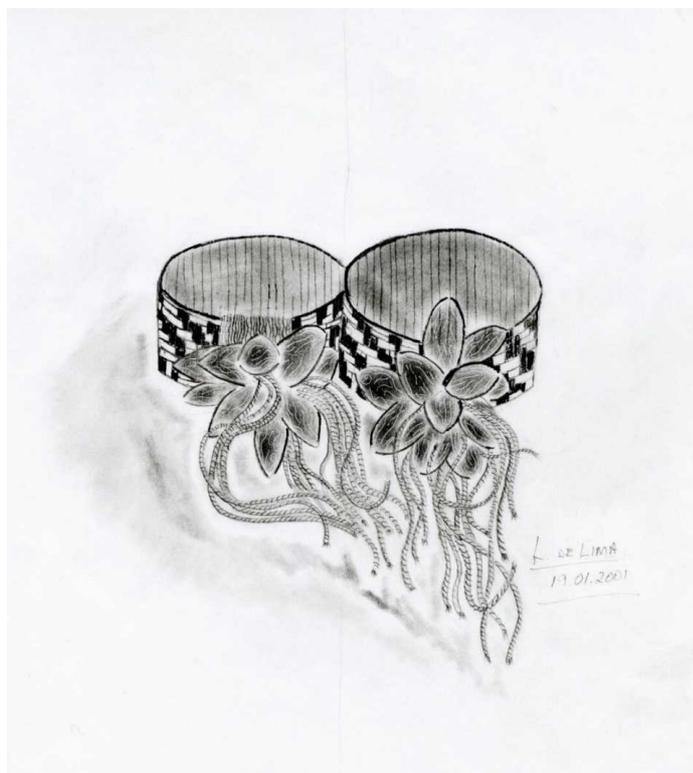


Desenho 27. Pingente dorsal emplumado, N.º 271

Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda do LAANF/DEAN/CFCH/UFGA

Desenho: Maria do Socorro Lacerda Lima (dez./2000)

Por fim, destaco adorno de materiais ecléticos dos membros, como as braçadeiras trançadas com sementes, sendo que algumas vezes sobre o trançado preto e branco feito com tiras de ambé e de taquari, respectivamente, são atados tufo de penas e entre elas destacam-se fios de algodão. Tal braçadeira pode apresentar variações e no lugar dos tufo de penas, sementes entremeados com fios de algodão, como apresento no Desenho 28. Na Fotografia 22, feita na aldeia Djudjê-kô, faço registro de braçadeira semelhante, na oportunidade, observei que a base do trançado (argola) é feita de metal (lata), matéria-prima obtida pelo aproveitamento de lata de conserva.



Desenho 28. Braçadeira trançada com sementes, N.º 247

Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda do
LAANF/DEAN/CFCH/UFPA

Desenho: Levi Alcântara de Lima (jan./2001)



Fotografia 22. Braçadeira trançada com sementes

Local: Aldeia Djudjê-kô

Fotografia: Rita de Cássia Domingues-Lopes (mar./2001)

Nos dias que precedem o *Merêrêméi*, os homens terminam de preparar seus adornos plumários na Casa dos Homens e separam os adornos a serem utilizados durante a festa. Nesse período as mulheres levam alimentos aos homens e aos iniciados que estão *confinados*, já que a rigor não podem deixar o espaço ritual. Na aldeia todos se envolvem de alguma forma na festa, crianças e jovens não iniciados, observam e acompanham as danças. Segundo Clarice Cohn, as crianças participam do ritual conforme seu papel social, e “... mesmo quando não participam ativamente do ritual, as crianças estão sempre presentes, observando seus preparativos e todos os acontecimentos que lhes chamem a atenção.” (2000: 207)

A Casa dos Homens é o ponto de partida para a movimentação das danças no pátio da aldeia, local que os iniciados recebem orientações, ouvem discursos inflamados dos mais velhos relembrando o passado, onde são paramentados com os adornos corporais utilizados durante a festa, e finalmente, o local onde dançam e cantam, como registrado na Fotografia 23.

À véspera do “grande dia” os jovens iniciados são paramentados com os adornos anteriormente descritos, e saem da Casa dos Homens seguidos pela categoria de idade *mekrare*¹³⁴ para o pátio da aldeia. Agachados, como na Fotografia 24, os iniciados ouvem atentamente relatos míticos, cantos, conselhos e desafios de *ser Xikrín*. As narrativas, a festa e o movimento transformam o espaço ritual em palco onde a tradição é repassada através da socialização dos valores vividos dentro da aldeia.

Todos na aldeia acompanham os movimentos realizados durante a festa. Na seqüência, o grupo se levanta e canta acompanhado pelo som dos maracás, formam um círculo com a participação dos observadores dando várias voltas no pátio da aldeia. Ainda em círculo, os iniciados, em pé com o tronco inclinado para frente, ouvem com atenção o discurso proferido pelos mais experientes que, em seguida, formam um semicírculo no pátio da aldeia, seguidos dos iniciados.

¹³⁴ *Mekrare*, categoria de idade que corresponde a homens adultos casados com filhos de ambos os sexos. Conferir Vidal (1977 e 1976), que trabalhou com as categorias de idade entre os Xikrín do Cateté.



Fotografia 23. Casa dos Homens-*ngob* em dia de festa

Local: Aldeia Cateté

Fotografia: Rita de Cássia Domingues-Lopes (abr./2001)



Fotografia 24. *Menoronure* agachados no pátio da aldeia Cateté

Local: Aldeia Cateté

Fotografia: Rita de Cássia Domingues-Lopes (abr./2001)

Os movimentos praticados pelos mais experientes que cantam acompanhados pelo som dos maracás, pode ser observado nas Fotografias 25a e 25b e no Desenho 29,¹³⁵ tais movimentos são realizados seguindo os três círculos feitos no chão (ver Ilustração 3) no intuito de guiar os homens que dançam pela manhã, acompanhados por mulheres. Há ainda um grupo de rapazes que se reveza para gravar as músicas cantadas durante o ritual. Ao desempenhar a tarefa não participam da dança, mas acompanham de perto os grupos para melhor registrar o evento. Ao término de cada volta, uma das mulheres “reaviva” o círculo puxando a terra com enxada, a trilha provavelmente é feita para orientar a apresentação, não encontrei na literatura pertinente referência ao fato.

Após a dança, os homens retornam à Casa dos Homens, há pausa. À tarde são reiniciados cantos e danças. Adornos novos surgem a partir desse momento, como se verá a seguir.

No princípio da tarde, os iniciados são paramentados com os adornos já descritos e têm acrescido de adornos plumários de cabeça como o diadema vertical rotiforme,¹³⁶ chamado *krôkrôktí*, presos com disco occipital chamado de *keikrü*, semelhante ao encontrado na Reserva Técnica sob tombamento 267, apresentado no Desenho 30 e na Fotografia 26. Frikel o descreve da seguinte maneira:

“[p]ara a fixação dos grandes cocares usa-se um rolete ... possui forma de disco e consiste num trançado de fios de algodão duro e sólido ... trata-se de um trançado de fios em sistema envolvente progressivo. Na periferia existe uma envoltura múltipla de palha ou tala, que circunda o trançado ao qual está amarrado em quatro pontos opostos. No centro do disco encontra-se um orifício de 1 cm de diâmetro. É o lugar da amarração na cabeça. No uso, o homem passa uma mecha de cabelo para segurar a peça mediante um nó da própria mecha.” (1968: 79)

¹³⁵ Desenho feito por Bep-krokrotí, 9 anos, aluno da 2ª série, da Escola Indígena Moikô Xikrín, na Aldeia Djudjê-kô.

¹³⁶ Temos por definição “diadema rotiforme, usado na altura de vértex com as penas ornamentais irradiantes inseridas em suporte semicircular.” Consultar: Ribeiro, 1988: 120. Verbete Diadema vertical rotiforme.



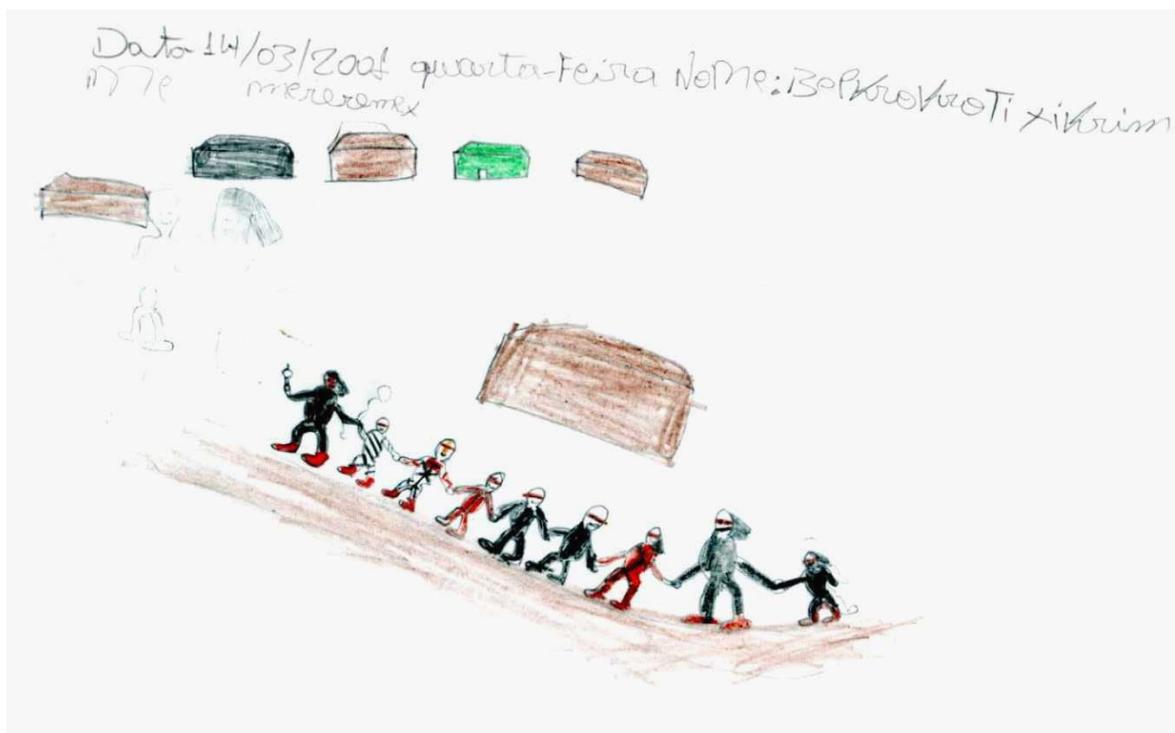
Fotografia: Rita de Cássia Domingues-Lopes (abr./2001)

Fotografia 25a. Xikrín dançando no *Merêrêméi*
Local: Aldeia Cateté



Fotografia: Rita de Cássia Domingues-Lopes (abr./2001)

Fotografia 25b. Xikrín dançando no *Merêrêméi*
Local: Aldeia Cateté

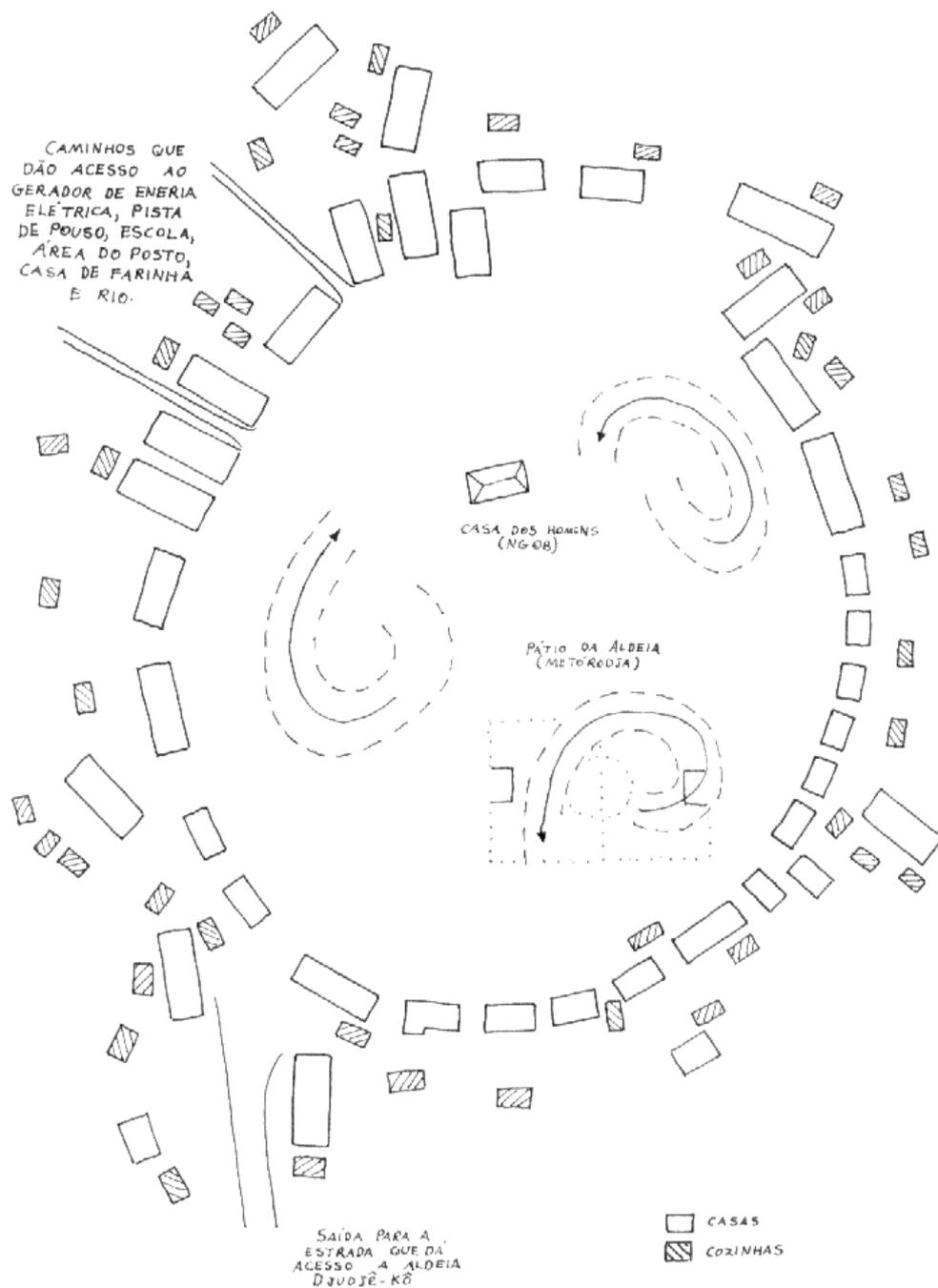


Desenho 29. Representação da dança no *Merêrêméi*

Fonte: Escola Indígena Moikô Xikrin, aldeia Djudjê-kô

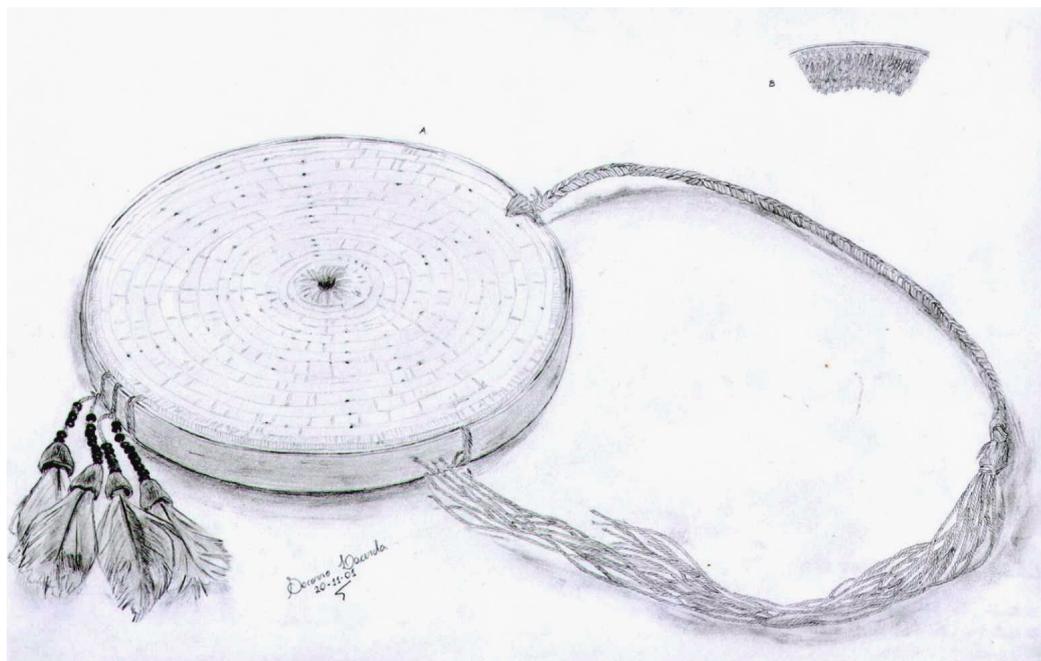
Desenho: Bep-kokoroti (mar./2001)

Croqui do Merêrêméi na Aldeia Cateté 1



Desenho: Maria do Socorro Lacerda Lima (jan./2002)

Ilustração 3. Movimentação dos ngô kon bori tum-velhos pais do maracá



Desenho 30. Disco occipital, N.º 267

Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda da Reserva Técnica do
LAANF/CFCH/DEAN/UFPA



Fotografia 26. *Menoronure* adornado com *keikrü* e *krôkrôktí*

Local: Aldeia Cateté

Fotografia: Rita de Cássia Domingues-Lopes (abr./2001)

Durante a festa observei também o uso de tampa plástica fazendo as vezes do *keikrü*, vimos, assim, a manipulação de objetos conhecidos pelo contato com o branco, em outros usos, que seja adequado às necessidades e às concepções do grupo. Na Fotografia 26, o *keikrü* “tradicional” em uso no *Merêrêméi*, formando conjunto com o *krôkrôktí*. Este adorno plumário foi descrito por Frikel da seguinte maneira:

“... diadema radial, formando roda grande ... Consiste numa série de compridas penas vermelhas e azuis de arara, montada sôbre um cordel-base. As pontas dos ráques das penas são dobradas, engastada no cordel-base e, mediante uma amarração com fio de algodão branco ou preto, prêsas uma ao lado da outra. As extremidades do cordel-base servem para a amarração da peça na cabeça. As penas ficam sempre coordenadas num aspecto decorativo, harmonioso, empregadas ora em todo o seu tamanho, ora deixando-se sobressair algumas mais compridas, enquanto se reduz o tamanho das outras intermediárias, ou ainda, atando-se pequenos pendentos de penas de outras côres nas pontas.” (1968: 78)

Frikel faz ainda uma ressalva sobre os *Xikrín* informando que “... desconhecem os compridos *krôkrôktí* dos Kayapó do Xingu, cujas extremidades pendem sobre as costas até a altura dos quadris, ou montados sobre armação em forma de ferradura.” (1968: 78) Mas durante o *Merêrêméi*, observei um toucado,¹³⁷ com esta descrição (Fotografia 27), e para aplacar a curiosidade da antropóloga foi dito que o referido adorno havia sido comprado na aldeia Gorotire, localizada no Xingu, fato que informa o contato entre aldeias e entre outros grupos Kayapó e ratificar a informação de Frikel. Na Reserva Técnica, há dois diademas verticais rotiformes semelhante ao descrito por Frikel e observado por mim na aldeia, sob tombamento 256 e 257. (Desenho 31)

¹³⁷ “Adorno plumário usado no occipício, com as penas em posição radial, emoldurando a cabeça e prolongando-se pelo dorso até a cintura.” Consultar: Ribeiro, 1988: 127. Verbetes Tocado.



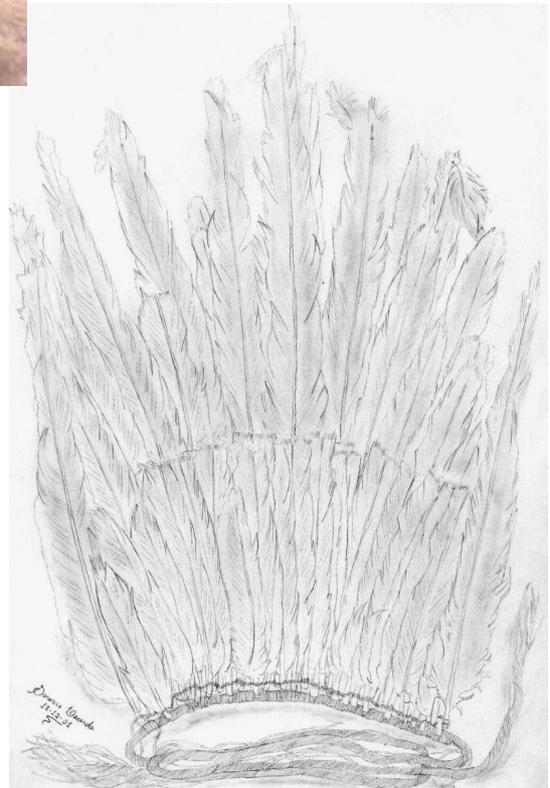
Fotografia 27. À direita *menoronure* utilizando toucado Gorotire e à esquerda diadema vertical rotiforme Xikrín

Local: Aldeia Cateté
Fotografia: Marinalva Ramos
(abr./2001)

Desenho 31. Diadema vertical rotiforme, N.º 256

Fonte: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, sob a guarda do LAANF/DEAN/CFCH/ UFPA

Desenho: Maria do Socorro Lacerda Lima



Tais diademas são colocados no iniciado depois, que este tem a cabeça coberta com penas de urubu-rei e o corpo, com penas de papagaio ou periquito, para tal, o corpo deve estar pintado de tinta preta e o rosto coberto com a casca de ovo do azulão (Fotografia 28). Vidal diz que o uso desta tintura azul¹³⁸ no rosto, “... representa um processo de transformação da onça em gavião.” (1992: 174), o iniciado, simbolicamente, é transformado em ave¹³⁹ (Fotografia 28). O diadema vertical rotiforme possui vários significados, entre eles,

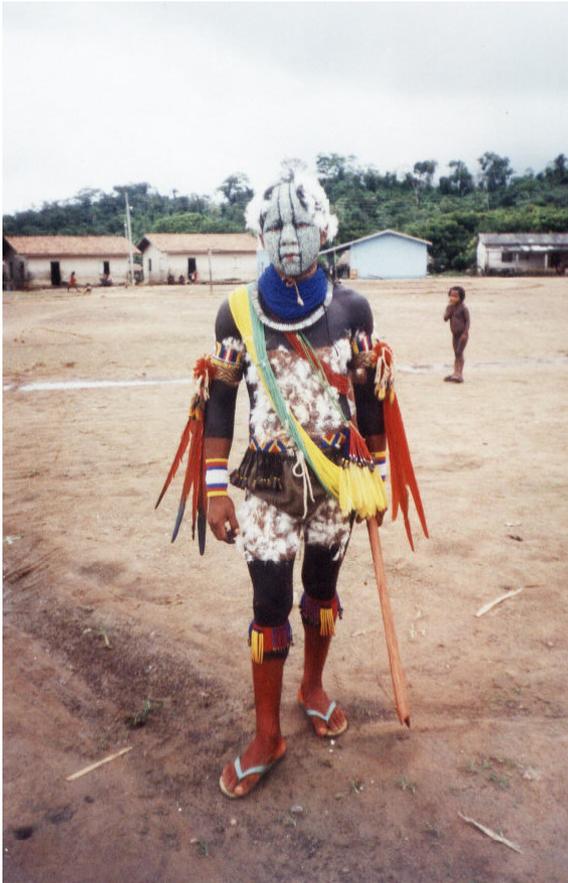
“... pode representar um olho, sendo as penas as pestanas, ou representar em outro contexto, o sol, passando as penas a representar os raios. Mas, simboliza antes do que mais nada, a forma circular da aldeia onde as penas azuis, centrais representam a praça, o lugar masculino e ritual por excelência, a fileira de penas vermelhas, a periferia, as casas, o mundo doméstico e das mulheres e as penugens brancas, amarradas nas pontas, a floresta ...” (VIDAL, 1980: 34)

Sobre a importância dos artefatos plumários para os Xikrín, Giannini refere o mito de origem das aves, chamado “Kukrut kako e kukrut uire e a morte do gavião real” e considerou,

“[o] mito conta como os heróis mitológicos criaram, a partir deste gavião, a diversidade no mundo das aves. Por outro lado, ao criarem as aves, eles criaram também os artefatos plumários ... possibilitando assim a humanidade aos Xikrín, diferenciando os verdadeiros humanos de outros grupos étnicos e dos animais ... [Assim] a arte plumária não é considerada apenas como adorno, o que ela representa na verdade para os homens é a conquista da humanidade.” (1992: 151. Itálico meu)

¹³⁸ Segundo Erasmo Borges de Souza Filho, entre os Gavião/Parkatejê, outro grupo jê, a cor azul é intermediária entre o vermelho e o preto. (Comunicação pessoal)

¹³⁹ Vidal considera ainda que “em outras ocasiões vestem grandes máscaras de folhas de palmeiras e entrecasas, transformando-se em macacos, tamanduás e aruanás [*sic*].” (1992: 176) Na Reserva Técnica há cinco máscaras: duas Máscaras do Aruanã, sob tombamento 323 e 324; uma Máscara trançada tamanduá-bandeira, tombamento 325 e duas Máscaras macaco-prego Xikrín, sob tombamento 326 e 327, como apresento na Fotografia 29 e no Desenho 32.



Fotografia: Rita de Cássia Domingues-Lopes (abr./2001)

Fotografia 28a. *Menoronure* paramentado para o *Merêrêméi*
Local: Aldeia Cateté

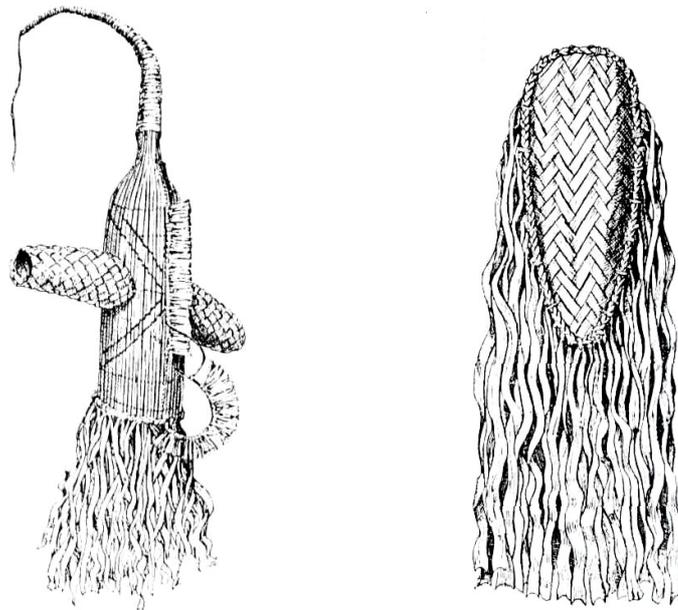


Fotografia: Marinalva Ramos (abr./2001)

Fotografia 28b. *Menoronure* paramentados para o *Merêrêméi*
Local: Aldeia Cateté



Fotografia 29. Máscara do Aruanã-Bô
Local: Aldeia Cateté
Fotografia: Marinalva Ramos (abr./2001)



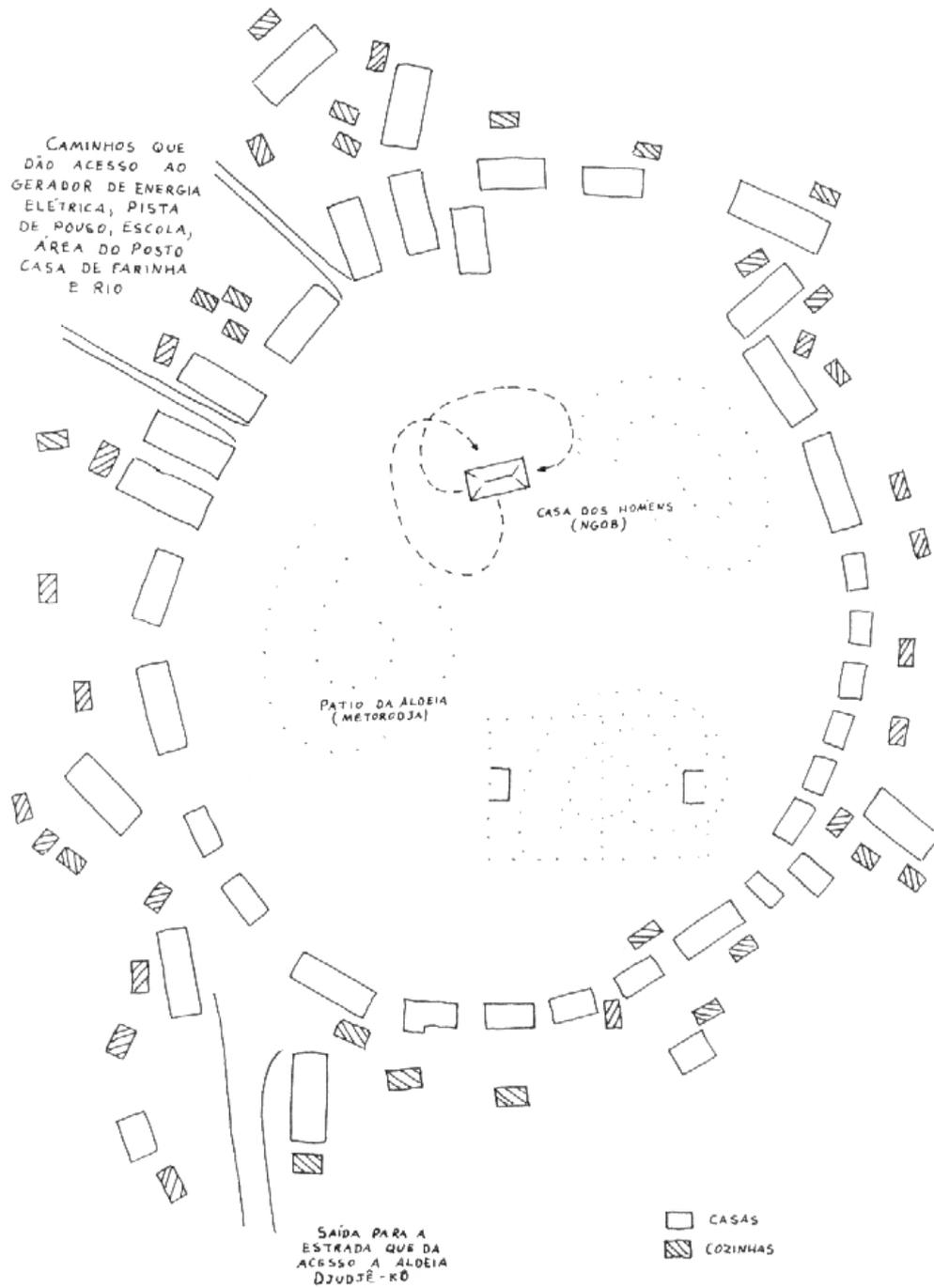
Desenho 32. Máscara trançada tamanduá-bandeira e Máscara macaco-prego.
Fonte FRIKEL, Protásio. *Os Xikrin - Equipamento e Técnica de subsistência*. Belém: MPEG, 1968.
(Estampa 14)

Na seqüência do *Merêrêméi*, os iniciados, devidamente paramentados e adornados, saem da Casa dos Homens em vários pequenos grupos, formados por seus parentes (*i-ngê*t e *kwatui*, *bam* e *nân*, *krobdjuo*).¹⁴⁰ O grupo dá uma volta no pátio da aldeia cantando com os braços levantados e retorna à Casa dos Homens. O grupo pode partir de qualquer uma das quatro entradas, desde que ao voltar o faça pelo lado contrário, fazendo um ciclo completo, como se pode observar na Ilustração 4. A chegada de um grupo determina a partida imediata de outro grupo de pessoas “para fazer sua volta” em torno da Casa dos Homens e retornar a ela. Depois que os iniciados, durante a tarde, são apresentados por seus *i-ngê*t e *kwatui*, voltam ao *Ngob*, as mulheres permanecem do lado de fora e os homens do lado de dentro, ora sentados, descansando e conversando, ora ouvindo os mitos, as histórias de contato e do *ser Xikrín*, em pé, dançando e cantando.

Ao final da tarde, todos saem da Casa dos Homens, formando fila única, integrando todos os participantes, e dão várias voltas no pátio da aldeia (Ilustração 5). Os iniciados se reuniram a leste da Casa dos Homens, justamente com os demais membros da aldeia, neste momento foram recolhidos os maracás pelo *ngô-kon-bori-tum* (velhos pais do maracá) que nomeou e investiu com suas funções os *ngô-kon-bori-nu* (novos pais do maracá). Segundo Vidal, a transmissão de privilégios não é uma função herdada através de um *i-ngê*t, mas está relacionado a algum *menoronure* que “... deverá corresponder aos valores reconhecidos como ideais para um homem, desempenhar suas atividades com responsabilidade e entusiasmo, ser solícito e possuidor de qualidades físicas e psicológicas que o predisponham a assumir esta função.” (1977: 133)

¹⁴⁰ *I-ngê*t, identifica o pai do pai, o pai da mãe e o irmão da mãe (MB, MF, FF); *kwatui* refere-se à mãe do pai, à mãe da mãe e à irmã do pai (FZ, FM, MM); *ban* quer dizer pai (F, FB); *nân* identifica a mãe (M, MZ) e *krobdjuo* são os amigos formais. A relação entre *i-ngê*t/*kwatui* e *tabdjuo* refere-se a transmissão de nomes, privilégios, cargos rituais, entre outros. Para detalhamento das categorias de idade e sexo, consultar: Vidal (1977 e 1976).

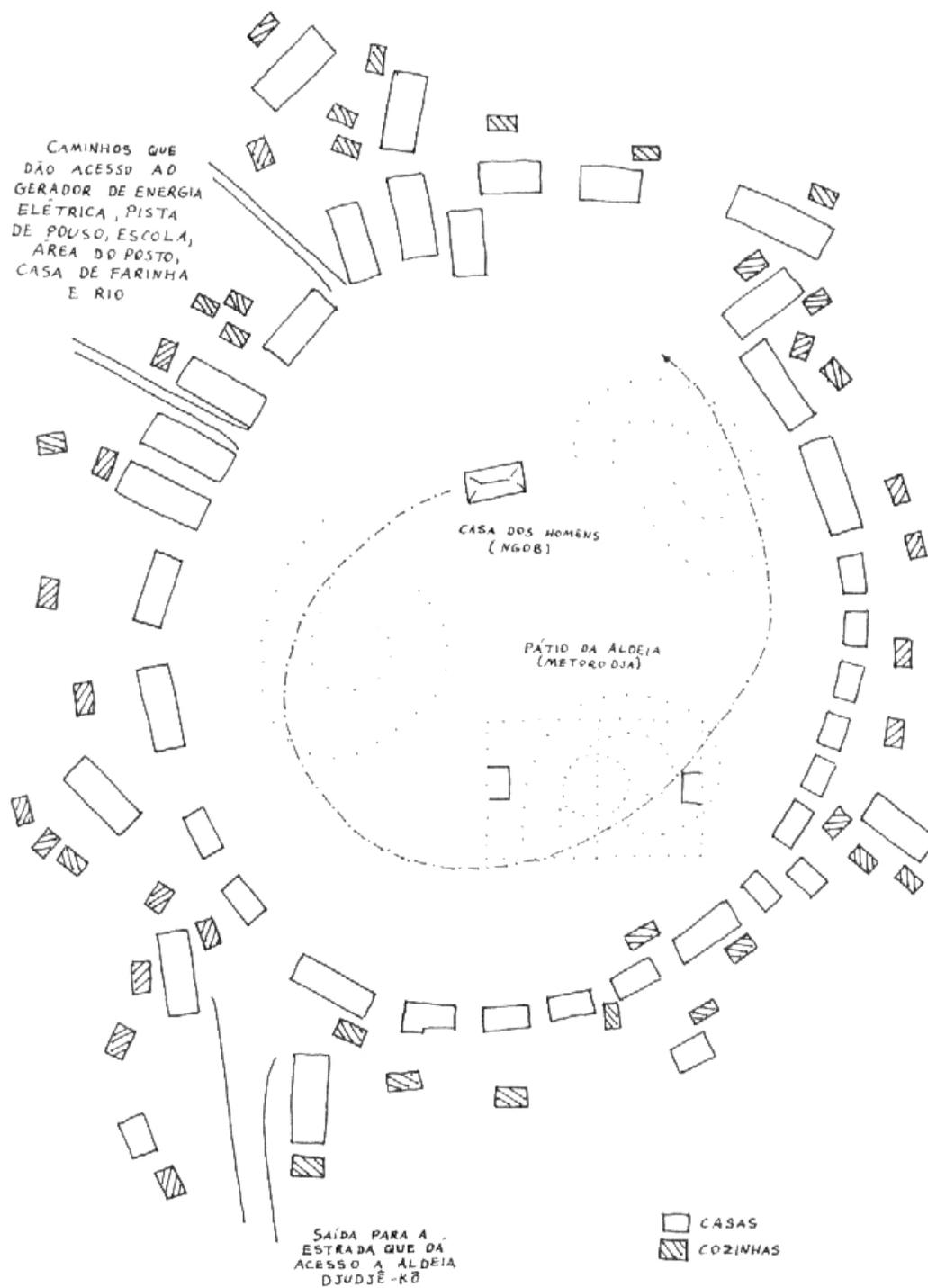
Croqui do Merêrêméi na Aldeia Cateté 2



Desenho: Maria do Socorro Lacerda Lima (jan./ 2002)

Ilustração 4. Movimentação de entrada e saída da Casa dos Homens

Croqui do *Merêrêmei* na Aldeia Cateté 3



Desenhos: Maria do Socorro Lacerda Lima (jan./2002)

Ilustração 5. Dança do final da tarde

Os velhos pais do maracá se movimentam, indo e vindo, diante dos *menoronure* dispostos lado a lado, após ouvir mitos e lançar desafios. Os *ngô-kon-bori-tum* procuram localizar os *ngo-kon-bori-nu*, que seguem até eles e entregam os maracás, símbolo do centro do mundo para os Xikrín. Assim, a festa atravessa a noite, todos dançam no pátio da aldeia, o *Merêrêméi* encerra na manhã seguinte, com a volta de alguns adornos à casa de seus donos, entre eles os decorados e/ou feitos com penas de aves, como o maracá e os artefatos plumários considerados pelos Xikrín como *nekrei*.¹⁴¹

A transmissão de riquezas, privilégios e prerrogativas rituais é feita pelos *i-ngêt*, que possuem uma determinada localização na aldeia, no que se refere ao espaço, às casas. Vidal considera que “... os privilégios e riquezas permanecem ligados às casas, ou segmentos, a que pertencem.” (1977: 115) Assim, os *nekrei* devem obrigatoriamente retornar às casas de seus donos.

A observação do *Merêrêméi* auxilia a compreensão da importância dos ornamentos corporais (adornos e pintura) como parte de conjunto de características que exprimem aspectos da identidade Xikrín como indica Ribeiro

“... a auto-imagem de um grupo indígena se constrói de símbolos materializados em objetos que marcam, etnocentricamente, sua individualidade. Essa circunstância talvez seja a principal responsável pela estabilidade da produção artesanal, a nível tribal, ao longo de gerações.” (1989: 118)

Ao observar o ritual constatei a permanência do uso de adornos corporais semelhantes aos da *Coleção*, sendo usados tanto por jovens como por adultos reforçando aspectos da socialização enquanto forma de caracterizar a *pessoa* dentro do grupo, perante si mesma e os demais; expressando a maneira de utilização o próprio corpo enquanto agente de comunicação visual, transmitindo mensagens codificadas a participantes e observadores do ritual. Para além da exuberância estética, os ornamentos e a pintura indicam como *ser Xikrín*.

¹⁴¹ Sobre este termo, conferir Giannini (1991a), em suas palavras “... *nekrei* refere-se a categoria ‘aves’ (1991a: 51). Desta forma, tudo que possui penas pode ser considerado um bem precioso para os Xikrín, como colares, braçadeiras, cocares, cintos, maracás. E afirma ainda que “... todos os *nekrei* (bens preciosos-riquezas) são *kukrodjo* (propriedade-herança), isto é, possuem um dono, mas nem todos *kukrodjo* são *nekrei*.” (1991a: 95-96)

A etnografia feita reforça a idéia de que cada grupamento humano, em diferentes épocas e lugares atribui significados variados aos elementos que marcam e remarcam suas vidas. Os Xikrín não fogem à regra, o *Merêrêméi* possui aspectos simbólicos que

“... transcendem a organização social, relação de parentesco, transmissão de nomes e prerrogativas. O canto, a coreografia e os ornamentos, dos quais os homens se apropriaram no tempo das origens, são reproduzidos no ritual como manifestação da situação atual da humanidade no cosmo.” (GIANNINI: 1992: 151)

6. Revelando a tradição e a humanidade: *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*

“Olhar para objetos indígenas é olhar para coisas surpreendentes, porque não previsíveis ... O olhar não deve, contudo, se deter na superfície, mas mergulhar em estruturas profundas, pois é nesse domínio que esses objetos são mais provocativos e desafiadores.” (VELTHEM, 2000: 60)

A *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté* mostrou um conjunto de 144 peças que foram trabalhadas como expressão da cultura material Xikrín, manifestando o *ethos*¹⁴² do grupo, sendo compartilhado por homens, mulheres, jovens e crianças na condição de produtores e/ou usuários dos artefatos.

Durante o trabalho de campo nas aldeias Xikrín, observei 87 dos 144 artefatos que compõem a Coleção num total de 60, 41% dos objetos. Os artefatos que não vi, soube da existência deles através de narrativas de interlocutores Xikrín, fato que expressa a continuidade de valores e visão de mundo reafirmados cotidianamente e durante os rituais. Entre os artefatos observados temos: diadema vertical rotiforme; chocalho globular; riscador para pintura corporal; cachimbo; arco; flecha; borduna; cinto; pilão; braçadeira; fuso; pingente dorsal; aro emplumado; auricular disco de madrepérolas; dilatador lóbulos das orelhas; cesto paneiriforme; pulseira; recipiente em cabaça; tipiti de torção; abano; esteira; tipóia trançada; disco occipital; patuá e colar de plaquetas retangulares de madrepérolas.¹⁴³

Na condição de produtores, os Xikrín fazem parte de uma comunidade lingüística capaz de produzir através de enunciados um tipo de formação discursiva,¹⁴⁴ compartilhando determinados contextos, que lhes são comuns e anteriores (a noção do pré-construído) como por exemplo, as ações na vida diária, os rituais em que são utilizados

¹⁴² Segundo Geertz, *ethos* “... é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético e sua disposição, é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete.” (1978: 143)

¹⁴³ Cf. *Catálogo da Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, apêndice 4.

¹⁴⁴ Formação discursiva “... designa todo sistema de regras que funda a unidade de um conjunto de enunciados sócio-historicamente circunscrito ...” (MAINGUENEAU, 1998: 69)

certos artefatos e rememorados mitos, além da floresta, espaço de socialização, morada do inimigo e fonte de matérias-primas.

O conjunto de materiais utilizados pelos Xikrín para confecção dos artefatos, diz respeito ao meio ambiente existente em seu território e à sua cosmologia. Utilizam para tal arte penas de aves; algodão para confecção de cintos e amarração de adornos; tinturas para o corpo e objetos; enviras; folíolos de palmeiras como babaçu e tucum; e madeiras para preparação de armas e implementos de cozinha. A linguagem visual dos objetos expressa tanto matérias-primas quanto função utilitária e significativa, integrando um código cultural e social. As matérias-primas de que “... são feitos [os objetos] passa a significar, a conotar valores e conceitos determinados pelo grupo ...” (HORTA, 1994: 20), expressando em parte a identidade Xikrín.

A continuidade da produção dos bens materiais reflete uma realidade simbólica e social Xikrín, transmitidas de geração a geração através da socialização dos membros mais jovens na produção de artefatos e na participação em rituais, envolvendo todos os membros do grupo. Observei através de desenhos tendo por suporte papel, feitos por jovens de diferentes categorias de idade nas escolas indígenas da Área, um registro da educação apreendida diariamente nas aldeias. Os desenhos expressam a cultura material, os rituais, os animais da floresta e o espaço territorial da aldeia. A produção de artefatos reflete, ainda a continuidade do uso de equipamentos, matérias-primas, crenças, valores e mitos – estes últimos explicam, muitas vezes, a origem das pessoas e dos objetos atribuída a ancestrais e/ou heróis mitológicos. Entre os Xikrín, a criação dos artefatos plumários aconteceu quando Kukrut kako e Kukrut uire mataram o gavião-real e criaram não somente as aves, mas junto com elas a humanidade Xikrín. Reproduzo o mito sublinhando o quão importante e diversa é a avifauna dos Xikrín

“Krukut-uire e Kukrut-kako eram dois meninos. O avô estava fazendo flechas. A avó chamou os meninos para ir tirar palmito. Os dois meninos foram com ela. A avó estava cortando palmito debaixo do ninho do gavião grande. O gavião já vinha trazendo um homem que tinha pego quando estava caçando. Aí o gavião desceu para pegá-la. Os meninos estavam brincando no capim. O gavião

desceu, pegou a avó, subiu e botou no ninho. Os meninos correram avisar o avô. O avô disse: ‘Eu vou matar o gavião.’ Não matou, só foi olhar. O gavião estava comendo a avó. Ele foi procurar um porcão grande e colocou os dois meninos na água. Levou batata doce, inhame, banana, para eles comerem. Comeram até ficar grande. Depois de um tempo, o avô foi ver onde estava o pé dos meninos. Os pés estavam saindo do outro lado do lago. Peixes andavam por cima deles, cobra, poraquê, jacaré. Todo bicho andava por cima e eles não se mexiam. O avô quando viu que os meninos estavam grandes foi fazer borduna, lança e buzina pequena de taboca. Aí todo mundo foi, de manhã cedo, levar urucum, forrar o chão. Os dois meninos da aldeia. O avô foi construir um abrigo de palha para pegar o gavião. Os meninos entraram no abrigo e esperaram. Um deles saiu e chamou o gavião: bxch!bxch! Quando o gavião vinha descendo, ele entrou no abrigo. O gavião desceu e bateu no chão, procurando aonde é que tinha gente, depois subiu de novo e quando estava lá em cima ele chamou de novo. O gavião desceu, Kukrut-uire saiu e chamou de cima, isto várias vezes. Quando o gavião cansou, botou a língua de fora e ficou com as asas abertas, os dois gigantes o mataram. Cortaram o gavião miúdo. Tiraram uma pena e saiu um gavião, uma outra saiu um urubu, outra uma arara, das penas pequenas saiu os pássaros. Puseram as penas na cabeça como enfeite e ficaram cantando.” (GIANNINI, 1992: 147)

Encontramos no mito os seguintes personagens, os heróis Kukrut kako e Kukrut uire, seus avós e o gavião-real. Quando a avó saiu com os netos para cortar palmito, ela foi devorada pelo gavião-real, os netos viram e foram contar ao avô que logo em seguida os colocou na água para ficarem gigantes. Depois de crescidos, o avô construiu um abrigo, onde os netos ficaram escondidos para matar o gavião. Os heróis mitológicos cansaram o pássaro, fazendo-o descer e subir várias vezes do ninho e quando estava cansado, mataram-no, cortando-o em picadinho e arrancando-lhes as penas que se transformaram em outras espécies de pássaros.

Giannini constata a existência de hierarquia na criação das aves e considera que “[a]s aves e os artefatos plumários foram criados pelos heróis mitológicos, possibilitando a humanidade Xikrín diferenciando os verdadeiros humanos de outros grupos étnicos e dos

animais.” (1992: 151) Considera ainda que “[o]s heróis mitológicos criaram as aves e os *nekrei* ¹⁴⁵ Xikrín, considerados as verdadeiras ‘riquezas’.” (1991b: 50)

Observei a utilização de penas, penugens e plumas de aves, em momentos diários após cada renovação de pintura corporal quando a criança é devidamente adornada com braçadeira emplumada, colar de plaquetas de madrepérolas, bandoleiras, pulseiras e jarreteiras de miçangas ou de fio de algodão. Ou ainda no *Merêrêméi* quando os Xikrín acrescem ao corpo outros adornos como o auricular disco de madrepérolas e o diadema vertical rotiforme; além de agregarem ao corpo penugens de papagaio ou periquito e à cabeça plumas de urubu-rei. Em Giannini (1991a) encontrei ornamentação semelhante sendo usada durante o ritual de nomeação feminina *Nhiok*, significando a transformação de homens-onça em gavião-real, mostrando a passagem de animal terrestre que está no domínio da floresta ¹⁴⁶ para o domínio do céu, lugar de constante luz, morada do gavião-real e do urubu-rei.

A criação dos artefatos plumários explicitada no mito, assim como a humanidade Xikrín reflete as relações sociais estabelecidas no grupo, no que diz respeito ao trabalho com as penas das aves na confecção dos objetos que está na esfera masculina de produção, enquanto a pintura corporal é uma tarefa feminina.

Considerando as mudanças, ocorridas no grupo indígena Xikrín a partir do contato com a sociedade não-indígenas desde a década de 50 (VIDAL, 1977), temos que referir a apropriação de novos elementos à cultura onde há uma tentativa de preservação dos símbolos já existentes com aqueles que são incorporados. Boas (1947) demonstra que a passagem de um elemento cultural de uma sociedade para outra, acarreta em graus diferentes modificações, posto que, tais elementos são remodelados conforme o *pattern* da cultura que os recebe. Como observei, por exemplo, nas aldeias Xikrín, braçadeiras feitas

¹⁴⁵ Os *nekrei* são objetos considerados riquezas pelos Xikrín. E segundo Giannini “... a categoria *nekrei* refere-se à categoria ‘aves’ ... [e os adornos como] colares, braçadeiras, cocares, cintos, chocalhos, serão considerados riquezas ... se possuírem penas de aves que estão [na categoria de aves Falconiformes]” (1991b: 51)

¹⁴⁶ O domínio da floresta significa, na cosmologia Xikrín, morada de grupos inimigos, das plantas e de animais, entretanto a apropriação indevida, desrespeitando as regras estabelecidas pelo dono-controlador do domínio faz com “... que através do feitiço, regul[e] a ação predatória dos homens.” (GIANNINI, 1992: 149) A floresta é também o domínio de sociabilidade para jovens iniciados.

de miçangas coloridas com vários desenhos geométricos entre eles as bandeiras do Brasil e do estado do Pará, confeccionadas por mulheres, mas utilizadas por ambos os sexos em rituais como o *Merêrêméi* ou no dia-a-dia dentro e fora da aldeia. A utilização das miçangas e de outros materiais demonstra o comércio dos grupos indígenas com a sociedade não-indígena.

Com o contato, a organização socio-cultural e os sistemas cosmológicos e políticos não desaparecem de uma hora para outra, persistem na memória das pessoas, que os confirmam, reorganizando práticas e estruturas sociais, de significação cotidiana e ritual. Segundo Brandão “... uma comunidade preserva a sua identidade étnica enquanto consegue prescrever para seus participantes, princípios de orientação da conduta social marcados por valores próprios de base étnica,” (1986: 106) sendo que, as pessoas quando delimitam relações entre si, torna-se possível através do conjunto visual exposto, identificar o sujeito enquanto sendo de determinado grupo social.

Certos elementos acabam por tornar-se “insígnias étnicas,” como por exemplo o corte de cabelo “à moda Kayapó,” os traços da pintura corporal, a produção de adornos específicos como o *Mekutóp*, o *Kruapú* e o *Ngob* entre os Xikrín. Desta forma, a identidade é construída a partir do contato e do contraste com outros grupos sociais, onde cada um firma-se perante o outro, enquanto único, e a exacerbação dos elementos étnicos próprios são construídos não apenas por oposição aos demais, mas justamente para opor-se a outro grupo, reconhecendo as devidas diferenças.

Entre os Xikrín, o conjunto visual apresentado, composto por pintura corporal, ornamentos, corte de cabelo, perfuração no lóbulo das orelhas e perfuração no lábio inferior, no caso dos homens, representa para si mesmo e para os demais, a concepção de *ser Xikrín*, de ser verdadeiramente gente, pois apresentar-se de outro modo significa não ser *Xikrín*, e conseqüentemente, não ser gente, ou ainda pode representar o estado de doença. Apresentar-se dessa maneira, pode parecer *estranho* e *bruto* a outros grupos indígenas, como acreditam os Suruí/Aikewára, que têm sua maneira própria de ver os Xikrín e de se expressar, como refere Mastop-Lima,

“[o]s Xikrín são vistos pelos Suruí/Aikewára como os índios que cortam os cabelos ‘daquele jeito,’ que furam as orelhas e os lábios inferiores das crianças quando elas ainda são de colo, pequenas; são implicantes, não têm cuidado com o preparo de alimentos e não costumam se importar com os brancos que vão trabalhar em sua área. Ao contrário dos Xikrín, os Suruí/Aikewára não fazem ‘aquilo’ no cabelo das mulheres, não são capazes de furar os lábios inferiores quando atingem a idade de aproximadamente três anos em diante, têm muito cuidado em preparar alimentos e até fiscalizam o modo como os *kamará* que atuam na aldeia Sororó preparam seus alimentos ... o que lhes é próximo não representa motivo para estranhamento.” (2002: 54)

Através dos Suruí/Aikewára, percebe-se concepções próprias a cada grupo humano, entre os Xikrín, a pintura e a ornamentação corporal são transmissores de sistema de comunicação visual “... rigidamente estruturado, capaz de simbolizar eventos, processos, categorias, e *status*, e dotado de estreita relação com outros meios de comunicação verbais e não-verbais,” (VIDAL, 1992: 144) indica também, que através do corpo é possível a confecção dos ornamentos utilizados. Como afirma Vidal “... a decoração é concebida para o corpo, mas só existe através dele,” (1992: 144) assim sendo, a concepção de corpo varia e obedece regras específicas de cada sociedade. Como observei no *Merêrêméi*, os Xikrín portam adornos e pintura corporal, expressando a forma Xikrín de se apresentar com vários ornamentos, que poderíamos chamar de exuberante.¹⁴⁷

Os artefatos que estão na Reserva Técnica dizem respeito a tempo e espaço específicos, expressando o momento cultural em que foram produzidos para ser usados diária e ritualmente no grupo, entretanto quando tais objetos são recolhidos em museus, esse caminho é *cortado* e se quisermos entender o sentido, precisamos contextualizá-los buscando interpretações e significados junto aos próprios produtores sobre tais artefatos e, na seqüência, comunicar aos demais, através do que Horta (1994) chamou de comunicação museal, e a partir daí, se possível, organizar e montar exposições etnográficas contextualizadas, pois “... a base da comunicação museológica é a materialidade das coleções.” (CURY, 2000: 408)

¹⁴⁷ Podemos encontrar os Xikrín portando este conjunto de ornamentos, mesmo fora da aldeia, como observei durante a Conferência Nacional dos Povos Indígenas, realizada no Parque dos Igarapés/Belém, promovida pelo Governo do Estado do Pará e pela FUNAI, em junho de 2001, reunindo aproximadamente 32 grupos indígenas. No evento, alguns grupos apresentaram danças e cantos rituais próprios de sua cultura ao público presente. Os Xikrín estavam devidamente paramentados com adornos plumários, armas tradicionais e pintura corporal, demonstrando a forma de expressão e identificação do *ser Xikrín*.

A arte na fabricação dos objetos e na ornamentação corporal não está distante da vida cotidiana do grupo, não é como podemos pensar em nossa sociedade, arte distante do cotidiano, como algo a ser admirado e não usado. Nesse contexto, “... a arte envolve todo um sistema de signos compartilhados pelo grupo e que possibilita a comunicação.” (VIDAL, 1992: 281) Entre os Xikrín, espelha seu estilo de vida e visão de mundo que os distinguem e os assemelham a outros povos. Configurando texto a ser lido, como diria Geertz (1989), pois os elementos que formam a comunicação do sistema de signos, possuem uma coerência de idéias e um sentido compreendido por todos os membros, produtor e consumidor, da sociedade que fabrica o artefato.

Portanto, o intuito de contextualizar buscando interpretações, sentidos e significados oferecidos pelos produtores à cultura material preservada no Laboratório de Antropologia *Arthur Napoleão Figueiredo* há 37 anos, tornou-se imprescindível, inclusive, confirmando ou refutando o que estava registrado em função das mudanças ocorridas e demonstrando que os objetos representam uma das inúmeras possibilidades de estudo para conhecer o grupo-produtor e reforçar a necessidade de compreender/estudar cada vez mais coleções etnográficas como objetos que fazem parte da vida, porque existem e fazem sentido para seus produtores.

REFERÊNCIAS

• Fonte: cultura material

Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté, formada pelo coletor Günther Protásio Friel em 1965, pertencente a Reserva Técnica do Laboratório de Antropologia *Arthur Napoleão Figueiredo*, do Departamento de Antropologia, do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal do Pará.

• Fonte manuscrita

FIGUEIREDO, Arthur Napoleão. *As coleções etnográficas da Universidade Federal do Pará*. Catálogo, Belém: DEAN/UFGPA, 1981. (mimeo)

• Fonte eletrônica

MUSEU DO ÍNDIO. *Catálogo do Acervo Etnográfico da Coleção Xikrín* (on line). Disponível em: <[http:// w.w.w. museudoindio.org.br](http://w.w.w.museudoindio.org.br)>. Acesso em agosto 2000.

GIANNINI, Isabele Vidal. *Xikrín* (on line). Disponível em: <[http:// w.w.w. socioambiental.org](http://w.w.w.socioambiental.org)>. Acesso em 21 agosto 2000.

• Obras de referência

BALDUS, Herbert & WILLEMS, Emilio. “Cultura Material” In: *Dicionário de Etnologia e Sociologia*. São Paulo/Rio de Janeiro/Recife/Porto Alegre: Biblioteca Pedagógica Brasileira/Companhia Editora Nacional, 1939.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem Tupi*. São Paulo: Melhoramentos: EDUSP, 1989.

POMIAN, Krzysztof. “Coleção” In: *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 1 - Memória/História. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985: pp. 51-86.

RIBEIRO, Berta G. *Dicionário de Artesanato Indígena*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1988.

RIBEIRO, Darcy *et. alli*. *Suma Etnológica Brasileira*. Edição atualizada do *Handbook of South American Indians*. Vol. 3-Arte índia, Petrópolis: Vozes/FINEP, 1987b.

_____. *Suma Etnológica Brasileira*. Edição atualizada do *Handbook of South American Indians*. Vol. 2-Tecnologia indígena, Petrópolis: Vozes/FINEP, 1987a.

• **Bibliografia referida**

- ALEGRE, Maria Sylvia. “Imagem e representação do índio no século XIX” In: GRUPIONI, Luís Donisete (Org.) *Índios do Brasil*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992: pp. 59-72.
- ALMEIDA, Kátia Maria Pereira. “Por uma semântica profunda: arte, cultura e história no pensamento de Franz Boas” In: *Revista MANA*. vol. 4, n.º 2, 1998: pp. 7-34.
- BANNER, Horace. “O índio Kayapó em seu acampamento” In: *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Nova Série Antropologia, n.º 13, Belém: set./1961: pp. 1-51.
- BELTRÃO, Jimena Felipe. “Ciência, comunicação, democracia e política: a trajetória amazônica entre 1986 e 1996” Comunicação feita ao Workshop Internacional Comunicação Pública da Ciência na Amazônia do Museu Paraense Emílio Goeldi. Belém: set./1996. (mimeo)
- _____. “Museu e sociedade: uma proposta dialógica” Comunicação feita ao Seminário Política de Difusão Científica do Museu Paraense Emílio Goeldi. Belém: fev./1998. (mimeo)
- BOAS, Franz. “As Limitações do Método Comparativo em Antropologia” In: *Race, Language and Culture*. New York: The Free Press, 1960: pp. 270-280.
- _____. *El arte primitivo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise de discurso*. Campinas: Editora Unicamp, 1998.
- BRANDÃO, Carlos R. *Identidade e Etnia: construção da pessoa e resistência cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CANCLINI, Néstor Garcia. “O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional” In: *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, n.º 23, 1994.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. “O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever” In: *O trabalho do antropólogo*. Brasília/São Paulo: Paralelo 15/Editora UNESP, 2000: pp. 17-35.
- COHN, Clarice. “Crescendo como um Xikrin: uma análise da infância e do desenvolvimento infantil entre os Kayapó-Xikrin do Bacajá” In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, vol. 43, n.º 2, 2000: pp. 195-222.
- CURY, Marília Xavier. “A Arte de Comunicar” In: DORTA, Sonia Ferraro & CURY, Maria Xavier. *A Plumária Indígena Brasileira no Museu de Arqueologia e Etnologia*

da Universidade de São Paulo. São Paulo: EDUSP; MAE/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000: pp. 407-411.

Museu Paraense Emílio Goeldi, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), 1995.

DOMINGUES-LOPES, Rita de Cássia. “A concepção de ser criança e jovem: a construção da identidade étnica na sociedade Xikrín do Cateté” In: *Caderno de Resumo Seminário de Internacional sobre a criança e o jovem na América Latina*. Marília-São Paulo, UNESP/Marília Publicações, nov./2001c.

_____. “Pintura corporal e ornamentação entre os Xikrín do Cateté.” In: *Anais do I Encontro Internacional de Pesquisadores de Línguas Indígenas - Fonologia, gramática e história*, promovido pelo Grupo de Trabalho de Línguas Indígenas (GTLI) da Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL)/UFPA, Belém – Pará, out./2001b. (No Prelo)

_____. “Pintura corporal e ornamentação entre os Xikrín do Cateté.” Trabalho apresentado na sessão Corpo: concepções e marcadores sociais do GT *Saúde, corpo e imaginário*, no X Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste do Brasil, Salvador - Bahia, ago./2001a.

_____. *A identidade Ticuna: (re)contextualizando as peças da Coleção Curt Nimuendajú*. Trabalho de Conclusão de Curso. Belém: UFPA, 1999 (mimeo)

FIGUEIREDO, Arthur Napoleão & BRUNI, Sérgio de Almeida. *Museu Paraense Emílio Goeldi: 120 anos na busca da excelência científica*. Belém: MPEG, 1987.

FREHSE, Frya. “Resenha do livro de Clifford Geertz. O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1997. 366pp” In: *Revista de Antropologia*, São Paulo: USP, vol. 41, n.º 2, 1998: pp. 235-243.

FREIRE, José R. Bessa. “A descoberta do Museu pelos índios” In: *Cadernos de etnomuseologia. Os índios e o museu*. Rio de Janeiro: UERJ, 1998: pp. 9-36.

FRIKEL, Protásio. “Notas sobre a situação atual dos índios Xikrin do rio Caeté” In: *Revista do Museu Paulista*. Nova Série. São Paulo: USP, n.º 23, 1963: pp. 145-158

_____. *Os Xikrin - Equipamento e Técnica de subsistência*. Belém: MPEG, 1968. (Publicações Avulsas, n.º 7)

GALLOIS, Dominique. “O acervo etnográfico como centro de comunicação intercultural” In: *Ciências em Museus*. vol. 1, n.º 2, Belém: MPEG, out/1989: pp. 137-142.

- GALVÃO, Eduardo. “Áreas Culturais indígenas do Brasil: 1900-1959” In: *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Série Antropologia, vol. 8, Belém: 1960: pp. 1-41
- _____. *Guia das exposições de Antropologia*. Belém: Conselho Nacional de Pesquisas/Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia/MPEG, 1973.
- GEERTZ, Clifford. *O Saber Local - Novos Ensaio em Antropologia Interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- _____. *El antropólogo como autor*. Barcelona : Paidós studio, 1989
- _____. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GIANNINI, Isabelle Vidal & TORRES, Angélica. *Koikwa, Um buraco no céu: o universo dos índios Kayapó-Xikrin*. Brasília: EDUnB, 1998.
- GIANNINI, Isabelle Vidal. “Sociedade e Meio Ambiente: um estudo de caso” In: MAGALHÃES, Antônio (Org.) *Sociedades indígenas e transformações ambientais*. Belém: UFPA/NUMA, 1993b: pp. 61-78.
- _____. “Índios Xikrin” In: *Revista Horizonte Geográfico*. Ano 6. n.º 27, mar/abr. 1993a: pp. 16-25.
- _____. “Os índios e suas relações com a natureza” In: GRUPIONI, Luís Donisete (Org.) *Índios do Brasil*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992: pp. 145-152.
- _____. “Os domínios cósmicos: um dos aspectos da construção da categoria humana Kayapó-Xikrin” In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, n.º 34, 1991b: pp. 35-58.
- _____. *A ave resgatada: a impossibilidade da leveza do ser*. Dissertação de Mestrado São Paulo: USP, 1991a (mimeo)
- GODOLPHIM, Nuno. “A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica” In: *Horizontes Antropológicos - Antropologia Visual*, ano 1, n.º 2, Porto Alegre: 1995: pp. 125-142.
- GRUBER, Jussara. “A arte gráfica Ticuna” In: VIDAL, Lux (Org.) *Grafismo indígena: estudo de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel/EDUSP/FAPESP, 1992: pp. 249-264.
- HARTMANN, Thekla. “Cultura Material e Etnohistória” In: *Revista do Museu Paulista* Nova série, vol. 23, São Paulo: 1976: pp. 179-197.
- HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. “Semiótica e Museu” In: *Estudos de Museologia*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.º 2, 1994: pp. 9-28.

- LARAIA, Roque & DaMATTA, Roberto. *Índios e castanheiros: a empresa extrativa e os índios no médio Tocantins*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- LOWIE, Robert. "Franz Boas" In: *Historia de la Etnologia*. Fondo de Cultura Económica: México, 1946: pp. 159-191.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- MASSI, Fernanda. "As estratégias textuais de Clifford Geertz" In: *Cadernos de campo 2. Revista dos Alunos de Pós-graduação em Antropologia da Universidade de São Paulo*. Ano II, n.º 2, 1992: pp. 165-168.
- MASTOP-LIMA, Luiza. *O tempo antigo entre os Suruí/Aikewára: um estudo sobre mito e identidade étnica*. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Belém: UFPA, 2002. (mimeo)
- MASTOP-LIMA, Luiza, DOMINGUES-LOPES, Rita & BELTRÃO, Jane. "Ser Aikewára, ser Xikrín: exercitando a humanidade" In: VII Encontro de Antropologia Norte e Nordeste - Antropologia Contemporânea: campos, teorias e métodos. Recife/Pernambuco, Nov. 28-30, 2001b. Resumo ABANNE 2001.
- MASTOP-LIMA, Luiza. "Suruí/Aikewára: marcas étnicas a partir do corpo". Trabalho apresentado na sessão Corpo: concepções e marcadores sociais do GT *Saúde, corpo e imaginário*, no X Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste do Brasil, Salvador - Bahia, ago./2001a.
- _____. *De Ticuna a Magiuta, pelas águas do Évare: um estudo sobre cosmologia Ticuna*. Trabalho de Conclusão de Curso. Belém: UFPA, 1999. (mimeo)
- MAUÉS, Raymundo Heraldo. "Memória da Antropologia da Amazônia ou Como Fazer Ciência no 'paraíso dos etnólogos'" In: *Uma outra "invenção" da Amazônia*. Belém: Cejup, 1999: pp. 27-54.
- MAUSS, Marcel. "As técnicas corporais" In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU, 1974: pp. 211-233.
- NEWTON, Dolores. "Cultura material e história cultural" In: RIBEIRO, Darcy et alii *Suma Etnológica Brasileira*. Edição atualizada do *Handbook of South American Indians*, vol. 2 - Tecnologia indígena. Petrópolis: Vozes/FINEP, 1987: pp. 15-25.

- OLIVEIRA, Adélia Engrácia de. “Arthur Napoleão Figueiredo (1923-1989)” In: *Ciência Hoje*, vol. 10, n.º 56, 1989: 619-620.
- ORLANDI, Eni P. “A sociolinguística, a teoria da enunciação e análise do discurso (convenção e linguagem)” In: *A linguagem e seu funcionamento. As formas do discurso*. Campinas: Pontes, 1996: pp. 97-116.
- PRICE, Sally. “Objetos de arte e artefatos etnográficos” In: *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000: pp. 120-142.
- RAFFAINI, Patrícia. “Museu Contemporâneo e os Gabinetes de Curiosidades” In: *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, vol. 3, São Paulo: 1993: pp. 159-164
- RAMOS, Alcida Rita. “Cor local e compreensão na Antropologia de Clifford Geertz” In: *Anuário Antropológico/83*. Rio de Janeiro/Fortaleza: Tempo Brasileiro/Ed. UFCE, 1985: pp. 301-305.
- REVISTA DE ANTROPOLOGIA, XI - *Noticiário: atividades da divisão de Antropologia do Museu Paraense Emílio Goeldi*, 1963: pp. 105-106.
- RIBEIRO, Berta G. & VELTHEM, Lúcia Hussak van. “Coleções etnográficas: documentos materiais para a história indígena e a etnologia” In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (Org.) *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura/FAPESP, 1992: pp. 311-338.
- RIBEIRO, Berta G. “Etnomuseologia: Da coleção à exposição” In: *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, vol. 4, São Paulo, 1994: pp. 189-201.
- _____. “As artes da vida do indígena brasileiro” In: GRUPIONI, Luís Donisete. (Org.) *Índios do Brasil*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992: pp. 135-144.
- _____. “Cultura Material: Objetos e Símbolos” In: *Ciência em Museus*. Belém: MPEG, vol. 2. n.º 1. out./1990: pp. 17-25.
- _____. “Museu e Memória. Reflexões sobre o colecionamento” In: *Ciências em Museus*. Belém: MPEG, vol. 1, n.º 2, out./1989b: pp. 109-122.
- _____. *Arte indígena, linguagem visual/Indigenous art, visual language*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1989a.
- RICARDO, Carlos Alberto (Ed.) *Povos indígenas do Brasil*. São Paulo: Socioambiental, 2000.
- _____. “Xikrin do Cateté” In: *Povos Indígenas do Brasil 8 - sudeste do Pará (Tocantins)*. São Paulo: CEDI, 1985: pp. 123-148.

- RIZZI, Maria Christina. “Além do artefato: apreciação em museus e exposições” In: *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, vol. 8, São Paulo: 1998: pp. 215-220.
- ROCHA, Everardo. *O que é etnocentrismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- RODRIGUES, Ivelise & FIGUEIREDO, Arthur Napoleão. *Catálogo das Coleções Etnográficas do Museu Paraense Emílio Goeldi e Universidade Federal do Pará*. Belém: MPEG, 1982. (Séries Guias, 5)
- SANTOS, Maria Célia. *Repensando a ação cultural e educativa dos museus*. Salvador: Centro Editorial e Didático/UFBA, 1990.
- SCHWARCZ, Lilia. “O Nascimento dos Museus Brasileiros 1870-1910” In: MICELI, Sérgio (Org.) *História das Ciências Sociais no Brasil*. São Paulo: Vértice/Ed. Revista dos Tribunais/IDESP, 1989: pp. 20-71.
- SEEGER, Anthony; DaMATTA, Roberto & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras” In: OLIVEIRA FILHO, João Pacheco (Org.) *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Marco Zero/UFRJ, 1987: pp. 11-41.
- SEEGER, Anthony. “O significado dos ornamentos corporais” In: *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1980: pp. 41-57.
- SCHUSKY, Ernest L. *Manual para análise de parentesco*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1973.
- SILVA, Fabíola Andréa. *As tecnologias e seus significados: um estudo da cerâmica Asuriní do Xingu e da cestaria dos Kayapó-Xikrin sob uma perspectiva etnoarqueológica*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2000. (mimeo)
- SILVA, Orlando Sampaio. *Índios e Caboclos. Estudo da obra de Eduardo Galvão*. Tese de doutorado. São Paulo: PUC, 1996. (mimeo)
- SUANO, Marlene. *O que é Museu*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- TRINDADE, Liana & LAPLANTINE, François. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- TUNER, Terence. “Mebengokre Kayapó: História e mudança social - De comunidades autônomas para a coexistência interétnica” In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (Org.) *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura/FAPESP, 1992: pp. 311-338.

- TURNER, Terence. "Tchikrin - a central brazilian tribe and its symbolic language of bodily adornment" In: *Natural History*, New York, vol. 78, n.º 8, oct./1969: pp. 50-9 e 70.
- VELTHEM, Lucia Hussak van. "Em outros tempos e nos tempos atuais: arte indígena" In: *Mostra do Redescobrimento-Artes indígenas/Natives arts*. São Paulo: 2000: p. 58-91
- _____. "Arte indígena: referentes sociais e cosmológicos" In: GRUPIONI, Luís Donisete (Org.) *Índios do Brasil*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992: pp. 83-92.
- VELHO, Otávio Guilherme. *Capitalismo autoritário e campesinato – um estudo comparativo a partir da fronteira em movimento*. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1976.
- _____. *Frentes de Expansão e Estrutura Agrária – estudo do processo de penetração numa área da Transamazônica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- VIDAL, Lux. "A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Cateté" In: VIDAL, Lux (Org.) *Grafismo indígena: estudo de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel/EDUSP e FAPESP, 1992: pp. 143-189.
- _____. "A plumária Kayapó" In: *Arte Plumária do Brasil*. Catálogo. Brasília: Fundação Nacional Pro-Memória, 1980: pp. 32-34.
- _____. "A pintura corporal entre índios brasileiros" In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, n.º 21, 1978: pp. 87-99.
- _____. *Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira: os Kayapó-Xikrin do rio Cateté*. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1977.
- _____. "As categorias de idade como sistema de classificação e controle demográfico de grupos entre os Xikrin do Cateté e de como são manipuladas em diferentes contextos" In: *Revista do Museu Paulista*. Nova Série, São Paulo: USP, n.º 23, 1976: pp. 133-142.
- VIDAL, Lux & MÜLLER, Regina. "Pintura e adornos corporais" In: RIBEIRO, Darcy et. alli. *Suma Etnológica Brasileira*. Edição atualizada do *Handbook of South American Indians*, vol. 3-Arte índia, Petrópolis: Vozes/FINEP, 1986: pp. 119-148.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté: o povo do Ipixuna*. São Paulo: CEDI, 1992.
- WHITE, Leslie. "Os símbolos e o comportamento humano" In: IANNI, Octávio & CARDOSO, Fernando Henrique (Org.) *Homem e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1975: pp. 180-192.

APÊNDICES

Apêndice 1

Inventário da Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté

Rita de Cássia Domingues-Lopes

Inventário da *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, identificada na Reserva Técnica do Laboratório de Antropologia *Arthur Napoleão Figueiredo* (LAANF), do Departamento de Antropologia (DEAN), do Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), da Universidade Federal do Pará (UFPA), sob o número de tombamento (N.º) de 186 a 329.

GRUPO INDÍGENA: Xikrin (Kayapó)

Área: Tocantins-Xingu.

Sub-área ocidental: Rios Caiteté e Itacaiunas.

Município – Marabá/Pará.

COLETOR: Günther Protásio Friel

ANO DE COLETA: 1962/1963

ANO DE ENTRADA NA RESERVA: 1965¹⁴⁸

N.º	OBJETO ¹⁴⁹	ARMÁRIO
186	Pilão em madeira ¹⁵⁰	III-I
187	Arco	XVI - 4
188	Arco usado por jovem	XVI - 4
189	Borduna	Salão ¹⁵¹
190	Borduna	Salão
191	Borduna com decoração em trançado	Salão
192	Borduna	Salão
193	Borduna com enfeites em plumária	Salão
194	Flecha para caça e guerra (ponta com bainha)	Salão
195	Flecha para caça e guerra (ponta com bainha)	Salão
196	Flecha para caça e guerra (ponta com bainha)	Salão
197	Flecha para caça e guerra (ponta com bainha)	Salão
198	Flecha para caça e guerra	Salão

¹⁴⁸ Todas as informações aqui inventariadas foram retiradas do *Catálogo* organizado por Arthur Napoleão Figueiredo. Conferir: FIGUEIREDO, Arthur Napoleão. *As coleções etnográficas da Universidade Federal do Pará*. Catálogo, Belém: DEAN/UFPA, 1981. (mimeo)

¹⁴⁹ Os nomes dos objetos estão de acordo com o registro geral do *Catálogo*.

¹⁵⁰ Os objetos que estão destacados em negrito foram desenhados por Luiza de Nazaré Mastop-Lima (mestranda em Antropologia/UFPA), Maria do Socorro Lacerda Lima (graduanda de História/UFPA), Levi Alcântara de Lima (graduando de Ciências Sociais/UFPA), Thiago Pinheiro (graduando de História/UFPA) e Elenflávia Palheta Mesquita (graduanda de História/UFPA) para facilitar o estudo e reprodução.

¹⁵¹ Local onde se encontram os objetos que estão fora dos armários até mesmo por suas grandes dimensões.

199	Flecha para caça e guerra	Salão
200	Flecha para caça e guerra	Salão
201	Flecha para caça e guerra	Salão
202	Flecha para caça e guerra	Salão
203	Flecha para caça e guerra	Salão
204	Flecha para caça e guerra	Salão
205	Flecha para caça e guerra	Salão
206	Flecha para caça e guerra	Salão
207	Flecha para caça e guerra	Salão
208	Flecha para caça e guerra	Não localizado ¹⁵²
209	Flecha para caça e guerra	Salão
210	Flechas (5) para arco usado por jovem	Salão
211	Arco usado por criança	XVI - 4
212	Flechas (8) para arco usado por criança	Salão
213	Brinquedo (boneca em palha)	III - I
214	Brinquedo (animal em palha)	VI - A
215	Brinquedo (animal em palha)	VI - A
216	Esteira retangular com decoração	VI - A
217	Bolsa retangular decorada, com alça	VI - A
218	Bolsa quadrada, com tampa e alça	VI - A
219	Cesta cilíndrica	VI - A
220	Cesta cilíndrica	VI - A
221	Cesta cilíndrica	VI - A
222	Abano	VI - A
223	Abano	VI - A
224	Recipiente, em palha trançada	VI - A
225	Bandoleira (tipóia) para carregar criança	VI - A
226	Cesta com tampa	III - I
227	Cesta pequena	III - I
228	Cesta com alça	III - I
229	Cesta	III - I
230	Esteira	III - I
231	Recipiente em madeira	III - I
232	Cabaça para água	III - I
233	Maracá, com enfeites em plumária	III - I
234	Brinco (par) com enfeites em plumária	VI - C
235	Brinco (par) com enfeites em plumária	VI - C
236	Brinco (par) com enfeites em plumária	VI - C
237	Brinco (par) com enfeites em plumária	VI - C
238	Brinco (par) com enfeites em plumária	VI - C
239	Brinco (par) com enfeites em plumária	VI - C
240	Brinco (par) com enfeites em plumária	VI - C
241	Bracelete com enfeite em plumária	VI - C
242	Bracelete em contas negras	VI - B

¹⁵² Não foram localizados sete dos 144 objetos aqui inventariados, e não há no *Catálogo* (FIGUEIREDO, 1981) informações sobre sua localização.

243	Colar em contas negras	VI - B
244	Colar em contas negras	VI - B
245	Enfeites em contas negras	VI - B
246	Brinco (par) com enfeite em sementes	Não localizado
247	Brinco (par) com enfeite em sementes	VI - B
248	Bracelete com enfeite em plumária	VI - C
249	Colar com enfeite em plumária	Não localizado
250	Cinturão com enfeite em plumária	VI - D
251	Colar com enfeite em plumária	Não localizado
252	Aro emplumado	VI - D
253	Aro emplumado	VI - D
254	Diadema transversal	VI - D
255	Grinalda	VI - D
256	Toucado	VI - D
257	Toucado	VI - D
258	Toucado	VI - D
259	Toucado	Não localizado
260	Diadema transversal	Não localizado
261	Diadema transversal	VI - E
262	Diadema transversal	VI - E
263	Diadema transversal	VI - E
264	Cinturão com enfeite em plumária	VI - E
265	Tembetá em plumária	VI - E
266	Tembetá em plumária	VI - E
267	Enfeite para cabeça	VI - E
268	Cinturão de couro de onça com enfeite em plumária	VI - E
269	Brinco (par)	VI - E
270	Brinco em concha e plumária	VI - E
271	Pingente dorsal	VI - E
272	Cesta grande em palha trançada	III - J
273	Cesta média em palha trançada	III - J
274	Carimbo em madeira para pintura corporal	VI - B
275	Carimbo em madeira para pintura corporal	VI - B
276	Fuso com disco em pedra	VI - B
277	Fuso com disco em semente	VI - B
278	Cesta para carregar	III - I
279	Colar em concha e contas negras	VI - B
280	Colar em sementes	VI - B
281	Colar em sementes	Não localizado
282	Cinturão em amendoas de castanha	VI - B
283	Cinturão em algodão	VI - B
284	Cinturão em algodão	VI - B
285	Cinturão em algodão	VI - B
286	Cinturão em algodão	VI - B
287	Cinturão em algodão	VI - B
288	Cinturão em algodão	VI - B

289	Cinturão em algodão	VI - B
290	Cinturão em algodão com sementes	VI - B
291	Colar em algodão com enfeites	VI - B
292	Colar em algodão com enfeites	VI - B
293	Maracá	VI - B
294	Maracá	VI - B
295	Colar em contas negras, com enfeites em cuia e plumária	VI - E
296	Raspador em dente de cotia	VI - B
297	Raspador em dente de cotia	VI - B
298	Botoque	VI - B
299	Cabaça	VI - B
300	Resina	VI - B
301	Casco de árvore (envira)	VI - B
302	Brinco em casca de árvore (par)	VI - B
303	Botoque	VI - B
304	Botoque	VI - B
305	Botoque	VI - B
306	Botoque	VI - B
307	Botoque	VI - B
308	Botoque	VI - B
309	Botoque	VI - B
310	Botoque	VI - B
311	Botoque	VI - B
312	Botoque	VI - B
313	Botoque (2)	VI - B
314	Cachimbo tubular (2)	VI - B
315	Cachimbo tubular	VI - B
316	Banco em madeira	III - I
317	Cabo de machado em madeira	III - I
318	Furador em osso (3)	VI - B
319	Pente	VI - B
320	Pente	VI - B
321	Recipiente em madeira	VI - B
322	Arco	XVI - 4
323	Máscara para dança	III - L
324	Máscara para dança	III - L
325	Máscara para dança	VI - H
326	Máscara para dança	VI - H
327	Máscara para dança	VI - H
328	Diadema cerimonial	VI - E
329	Amolador em madeira	VI - B

Apêndice 2

Nomenclatura dos objetos da *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*

Rita de Cássia Domingues-Lopes

Nomenclatura utilizada para descrever os objetos da *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté* que estão na Reserva Técnica do Laboratório de Antropologia Arthur Napoleão Figueiredo (LAANF), do Departamento de Antropologia (DEAN), do Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), da Universidade Federal do Pará (UFPA).

O conjunto de termos que compõem a nomenclatura dos objetos da *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté* no quadro foi obtida através do *Catálogo* (1981) organizado por Arthur Napoleão Figueiredo;¹⁵³ da obra *Os Xikrin* (1968) de Protásio Friel,¹⁵⁴ onde encontrei o nome dos objetos na língua nativa (tronco lingüístico Jê); e do *Dicionário do Artesanato Indígena* (1988) de Berta Ribeiro.¹⁵⁵

O *Catálogo* (FIGUEIREDO, 1981) é o registro geral das coleções etnográficas que estão na Reserva Técnica do Laboratório de Antropologia/UFPA, onde estão registrados o número e o nome dos objetos; o grupo social; a localização geográfica; a região cultural; o nome do coletor e a data de coleta. A numeração dos armários foi obtida em pranchas, que estão separadas do *Catálogo*, mas integram a sinalização da Reserva. Nas pranchas o registro está em algarismo romano e indica, ainda, o nome dos grupos indígenas e não-indígenas que integram as diversas coleções sob a guarda do Departamento de Antropologia/UFPA.

A *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, está identificada no *Catálogo* (FIGUEIREDO, 1981) da seguinte maneira: Grupo indígena Xikrin - Kayapó, da Área Cultural Tocantins-Xingu, da Sub-área ocidental Rios Caiteté e Itacaiunas, do Município Marabá/Pará, do coletor Protásio Friel, do ano de entrada na Reserva Técnica, 1965. As peças levam ainda um número de tombamento (N.º), e estão numeradas de 186 a 329, perfazendo 144 peças, das quais sete não foram localizadas.

¹⁵³ Cf. FIGUEIREDO, Arthur Napoleão. *As coleções etnográficas da Universidade Federal do Pará*. Catálogo, 1981 (mimeo).

¹⁵⁴ Cf. FRIKEL, Protásio. *Os Xikrin - Equipamento e Técnica de subsistência*. Belém: MPEG, 1968. (Publicação Avulsa, n.º 7)

¹⁵⁵ Cf. RIBEIRO, Berta G. *Dicionário de Artesanato Indígena*. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1988.

Catálogo	Frikel	Língua Jê	Dicionário Artesanato Indíg.
Pilão em madeira (RG 186)	Pilão	<i>Kawá/prin-pá</i> ¹⁵⁶	Pilão vasiforme
Arco (RG 187)	Arco	<i>Djudjê</i>	Arco plano-côncavo
Arco usado por jovem (RG 188)	Arco infantil	* ¹⁵⁷	Arco triangular
Borduna (RG 189)	Borduna de base circular	<i>Kô</i>	Borduna circular lisa
Borduna (RG 190)	Borduna de base circular	<i>Kô</i>	Borduna circular semi-estriada
Borduna com decoração em trançado (RG 191)	Borduna de base circular	<i>Kô kangô</i>	Borduna circular semi-estriada
Borduna (RG 192)	Borduna de base circular	<i>Kô</i>	Borduna circular lisa
Borduna com enfeites em plumária (RG 193)	Borduna de base circular	<i>Kô kangô</i>	Borduna circular estriada
Flecha para caça e guerra (ponta com bainha) (RG 194)	Flecha	<i>Pó</i>	Flecha lanceolada arqueada
Flecha para caça e guerra (ponta com bainha) (RG 195)	Flecha	<i>Pó</i>	Flecha lanceolada arqueada
Flecha para caça e guerra (ponta com bainha) (RG 196)	Flecha	<i>Pó</i>	Flecha lanceolada arqueada
Flecha para caça e guerra (ponta com bainha) (RG 197)	Flecha	<i>Pó</i>	Flecha lanceolada arqueada
Flecha para caça e guerra (RG 198)	Flecha	<i>Büri</i>	Flecha lanceolada prismática
Flecha para caça e guerra (RG 199)	Flecha ponta de osso	<i>Mrii-i</i>	Flecha ponta dupla
Flecha para caça e guerra (RG 200)	Flecha	<i>Akêno</i>	Flecha espeque
Flecha para caça e guerra (RG 201)	Flecha	<i>Kruanó</i>	Flecha espeque
Flecha para caça e guerra (RG 202)	Flecha ponta de ferro	*	Flecha espeque
Flecha para caça e guerra (RG 203)	Flecha	<i>Akêno</i>	Flecha espeque
Flecha para caça e guerra (RG 204)	Flecha	<i>Kruanó</i>	Flecha espeque
Flecha para caça e guerra (RG 205)	Flecha	<i>Akêno</i>	Flecha espeque
Flecha para caça e guerra (RG 206)	Flecha	<i>Kruanó</i>	Flecha espeque
Flecha para caça e guerra (RG 207)	Flecha	<i>Akêno</i>	Flecha espeque
Flecha para caça e guerra (RG 208) ¹⁵⁸			
Flecha para caça e guerra (RG 209)	Flecha ponta de ferro	*	Flecha fisga
Flechas (5) para arco usado por jovem (RG 210)	Flechas de criança	<i>Kwakê-kakiére</i>	Brinquedo - flecha
Arco usado por criança (RG 211)	Arco infantil	*	Brinquedo - arco

¹⁵⁶ As palavras em língua Jê foram obtidas durante o trabalho de campo nas aldeias Xikrín e na obra de Frikel (1968), as separadas por barra demonstram duas possibilidades de nomes para o mesmo objeto. Conferir: FRIKEL, Protásio. *Os Xikrin - Equipamento e Técnica de subsistência*. Belém: MPEG, 1968.

¹⁵⁷ Indica inexistência de referência à nomenclatura na obra de Frikel (1968), anteriormente citada.

¹⁵⁸ Item não preenchido corresponde a não localização do objeto nos armários da Reserva Técnica do LAANF, num total de sete peças não encontradas.

Flechas (8) para arco usado por criança (RG 212)	Flecha de criança	<i>Kwakê-kakiére</i>	Brinquedo - flecha
Brinquedo (boneca em palha) (RG 213)	Boneco de envira	<i>Me-karón</i>	Brinquedo trançado
Brinquedo (animal em palha) (RG 214)	Boneco de envira	<i>Kokói, o macaco</i>	Figura de embira representando macaco-prego
Brinquedo (animal em palha) (RG 215)	Boneco de envira	<i>Kokói, o macaco</i>	Figura de embira representando macaco-prego
Esteira retangular com decoração (RG 216)	Esteira	<i>Kupíp</i>	Esteira
Bolsa retangular decorada, com alça (RG 217)	Bolsa-cesta para sementes	<i>Kaingré</i>	Cesto bolsiforme
Bolsa quadrada, com tampa e alça (RG 218)	Bolsa de tampa flexível	<i>Mokó/mrü-kó</i>	Cesto bolsiforme
Cesta cilíndrica (RG 219)	Cestinhas abertas	<i>Pêyaya-ê</i>	Cesto vasiforme
Cesta cilíndrica (RG 220)	Cestinhas abertas	<i>Pêyaya-ê</i>	Cesto vasiforme
Cesta cilíndrica (RG 221)	Cestinhas abertas	<i>Pêyaya-ê</i>	Cesto vasiforme
Abano (RG 222)	Abano pentagonal	<i>Kue-kat-berê-djó</i>	Abano trançado
Abano (RG 223)	Abano pentagonal	<i>Kue-kat-berê-djó</i>	Abano trançado
Recipiente, em palha trançada (RG 224)	Tipiti	<i>Kri-ô</i>	Tipiti de torção
Bandoleira (tipóia) para carregar criança (RG 225)	Tipóia	<i>Ã-é</i>	Tipóia trançada
Cesta com tampa (RG 226)	Caixa de palha	<i>Waraba-ê</i>	Patuá
Cesta pequena (RG 227)	Paneiro	<i>Ko</i>	Cesto paneiriforme
Cesta com alça (RG 228)	Bolsa de palha	<i>Lará/rará</i>	Cesto bolsiforme
Cesta (RG 229)	Bolsa de palha	<i>Lará/rará</i>	Cesto bolsiforme
Esteira (RG 230)	Esteira	<i>Kupíp</i>	Esteira
Recipiente em madeira (RG 231)	Balde d'água tubular	<i>Potí</i>	Recipiente de taboca
Cabaça para água (RG 232)	Balde de cucúrbitas	<i>Ngô-kon/ngô-krai</i>	Recipiente de cabaça
Maracá, com enfeites em plumária (RG 233)	Maracá de dança	<i>Ngô-kon/ngô-todjí</i>	Chocalho globular
Brinco (par) com enfeites em plumária (RG 234)	Braçadeira de contas	<i>Pa-djê</i>	Braçadeira de sementes
Brinco (par) com enfeites em plumária (RG 235)	Braçadeira de contas	<i>Pa-djê</i>	Braçadeira de sementes
Brinco (par) com enfeites em plumária (RG 236)	Braçadeira de contas	<i>Pa-djê</i>	Braçadeira de sementes
Brinco (par) com enfeites em plumária (RG 237)	Braçadeira de algodão c/ pingente	<i>Pa-djê</i>	Braçadeira de sementes
Brinco (par) com enfeites em plumária (RG 238)	Braçadeira de algodão c/ pingente	<i>Pa-djê</i>	Braçadeira de sementes
Brinco (par) com enfeites em plumária (RG 239)	Braçadeira de algodão c/ pingente	<i>Pa-djê</i>	Braçadeira de sementes
Brinco (par) com enfeites em plumária (RG 240)	Braçadeira cerimonial	<i>Pin-kô-kam-üre</i>	Pulseira trançada
Bracelete com enfeite em plumária (RG 241)	Braçadeira com tufos de penas	<i>Pa-djê</i>	Braçadeira emplumada

Bracelete em contas negras (RG 242)	Braçadeira de contas	<i>Pa-djê</i>	Braçadeira de sementes
Colar em contas negras (RG 243)	Colar de sementes	<i>Ã-e</i>	Colar
Colar em contas negras (RG 244)	Colar de sementes	<i>Ã-e</i>	Colar
Enfeites em contas negras (RG 245)	Braçadeira de contas	<i>Pa-djê</i>	Braçadeira trançada com sementes
Brinco (par) com enfeite em sementes (RG 246)			
Brinco (par) com enfeite em sementes (RG 247)	Bracelete cerimonial	<i>Me-í</i>	Braçadeira emplumada
Bracelete com enfeite em plumária (RG 248)	Braçadeira com tufos de penas	<i>Pa-djê</i>	Braçadeira emplumada
Colar com enfeite em plumária (RG 249)			
Cinturão com enfeite em plumária (RG 250)	Cinturão trançado	<i>Me-prêdjó</i>	Cinta trançada
Colar com enfeite em plumária (RG 251)			
Aro emplumado (RG 252)	Aro de penas	<i>Kráimoro/kamiáire</i>	Aro emplumado
Aro emplumado (RG 253)	Aro de penas	<i>Kráimoro/kamiáire</i>	Aro emplumado
Diadema transversal (RG 254)	Testeira Kruapú	<i>Kruapú</i>	Diadema vertical
Grinalda (RG 255)	*	*	Aro trançado
Toucado (RG 256)	Cocar grande de penas de arara	<i>Krôkrôktí</i>	Diadema vertical rotiforme
Toucado (RG 257)	Cocar grande de penas de arara	<i>Krôkrôktí</i>	Diadema vertical rotiforme
Toucado (RG 258)	Cocar menor de outras penas	<i>Okó/ok-kó/modrere</i>	Diadema
Toucado (RG 259)			
Diadema transversal (RG 260)			
Diadema transversal (RG 261)	*	*	Diadema transversal
Diadema transversal (RG 262)	Pendentes peitorais de penas	<i>Me-ôkrêdyí</i>	Diadema transversal
Diadema transversal (RG 263)	Pendentes peitorais de penas	<i>Me-ôkrêdyí</i>	Diadema transversal
Cinturão com enfeite em plumária (RG 264)	Cinturão trançado	<i>Me-prêdjó</i>	Cinto trançado
Tembetá em plumária (RG 265)	Tembetá de vareta	<i>Kam-üre/kamére</i>	Labrete emplumado
Tembetá em plumária (RG 266)	Tembetá de vareta	<i>Kam-üre/kamére</i>	Labrete emplumado
Enfeite para cabeça (RG 267)	Rolete para cocares	<i>Kê-krü/keikrü</i>	Disco occipital
Cinturão de couro de onça com enfeite em plumária (RG 268)	Cinturão de couro de onça	<i>Me-prêdjó rop-tük</i>	Cinto couro de onça
Brinco (par) (RG 269)	Tembetá disco de madeira c/ vareta	<i>Okó-kakó</i>	Botoque botão de madeira c/ vareta
Brinco em concha e plumária (RG 270)	Brinco de itã	<i>Ikré-kakó/ngob-niéti</i>	Auricular disco de madrepérola
Pingente dorsal (RG 271)	Adorno cervical	<i>Me-ôkrêdyi-yamü</i>	Pingente dorsal emplumado
Cesta grande em palha trançada (RG 272)	Côfo	<i>Kanaipúk</i>	Cesto paneiriforme
Cesta média em palha trançada (RG 273)	Côfo	<i>Kanaipúk</i>	Cesto paneiriforme

Carimbo em madeira para pintura corporal (RG 274)	Riscadores de linha	<i>Pin-kakiére</i>	Riscador para pintura corporal
Carimbo em madeira para pintura corporal (RG 275)	Riscadores de linha	<i>Pin-kakiére</i>	Riscador para pintura corporal
Fuso com disco em pedra (RG 276)	Fuso tipo plano circular	<i>Ken</i>	Fuso
Fuso com disco em semente (RG 277)	Fuso tipo globular	<i>Roiti-krã/roiti-djô</i>	Fuso
Cesta para carregar (RG 278)	Paneiro	<i>Ko</i>	Cesto paneiriforme
Colar em concha e contas negras (RG 279)	Colar de itã	<i>Ngob</i>	Colar plaquetas retangulares de madreperola
Colar em sementes (RG 280)	Pulseira	<i>Orekó/mrô-miká</i>	Colar de sementes
Colar em sementes (RG 281)			
Cinturão em amendoas de castanha (RG 282)	Cinto de cascas de castanhas	<i>Me-prêdjó</i>	Cinto tecido
Cinturão em algodão (RG 283)	Cinto largo de algodão	<i>Me-prêdjó</i>	Cinto tecido
Cinturão em algodão (RG 284)	Cordão-cinto	<i>Kradjê</i>	Cinto de cordões
Cinturão em algodão (RG 285)	Cordão-cinto	<i>Kradjê</i>	Cinto de cordões
Cinturão em algodão (RG 286)	Cordão-cinto	<i>Kradjê</i>	Cinto de cordões
Cinturão em algodão (RG 287)	Cordão-cinto	<i>Kradjê</i>	Cinto de cordões
Cinturão em algodão (RG 288)	Cordão-cinto	<i>Kradjê</i>	Cinto de cordões
Cinturão em algodão (RG 289)	Cordão-cinto	<i>Kradjê</i>	Cinto de cordões
Cinturão em algodão com sementes (RG 290)	Cinto com franjas de algodão	<i>Me-prêdjó/kradjê</i>	Cinto de cordão
Colar em algodão com enfeites (RG 291)	Cinto com franjas de algodão	<i>Me-prêdjó/kradjê</i>	Cinto de cordão
Colar em algodão com enfeites (RG 292)	Cinto com franjas de algodão	<i>Me-prêdjó/kradjê</i>	Cinto de cordão
Maracá (RG 293)	Maracá de dança	<i>Ngô-kon/ngô-todjî</i>	Chocalho globular
Maracá (RG 294)	Maracá de criança	<i>Ngó-tói</i>	Chocalho globular
Colar em contas negras, com enfeites em cuia e plumária (RG 295)	Bandoleira de cuia	<i>Õkradjabú</i>	Bandoleira de sementes
Raspador em dente de cotia (RG 296)	Formão-cavador	<i>Kukê-djuá</i>	Formão
Raspador em dente de cotia (RG 297)	Formão-cavador	<i>Kukê-djuá</i>	Formão
Botoque (RG 298)	Tembetá disco de madeira simples	<i>Akó-kakó</i>	Botoque disco de madeira
Cabaça (RG 299)	Cuia	<i>Ngô-krái/ngô-kón</i>	Recipiente de cabaça
Resina (RG 300)	Material de fixação - cerol	<i>Tóp</i>	Matéria-prima
Casco de árvore (envira) (RG 301)	Material de fixação - envira	<i>Ambé</i>	Matéria-prima
Brinco em casca de árvore (par) (RG 302)	Bracelete de palha	<i>Kam-üre</i>	Pulseira
Botoque (RG 303)	Dilatadores de lóbulo de orelha	<i>Bòrí-djuá</i>	Dilatador lóbulos das orelhas

Botoque (RG 304)	Dilatadores de lóbulo de orelha	<i>Bòrí-djuá</i>	Dilatador lóbulos das orelhas
Botoque (RG 305)	Dilatadores de lóbulo de orelha	<i>Bòrí-djuá</i>	Dilatador lóbulos das orelhas
Botoque (RG 306)	Dilatadores de lóbulo de orelha	<i>Bòrí-djuá</i>	Dilatador lóbulos das orelhas
Botoque (RG 307)	Dilatadores de lóbulo de orelha	<i>Bòrí-djuá</i>	Dilatador lóbulos das orelhas
Botoque (RG 308)	Dilatadores de lóbulo de orelha	<i>Bòrí-djuá</i>	Dilatador lóbulos das orelhas
Botoque (RG 309)	Dilatadores de lóbulo de orelha	<i>Bòrí-djuá</i>	Dilatador lóbulos das orelhas
Botoque (RG 310)	Dilatadores de lóbulo de orelha	<i>Bòrí-djuá</i>	Dilatador lóbulos das orelhas
Botoque (RG 311)	Dilatadores de lóbulo de orelha	<i>Bòrí-djuá</i>	Dilatador lóbulos das orelhas
Botoque (RG 312)	Dilatadores de lóbulo de orelha	<i>Bòrí-djuá</i>	Dilatador lóbulos das orelhas
Botoque (2) (RG 313)	Tembetá disco de madeira simples	<i>Akó-kakó</i>	Botoque disco de madeira
Cachimbo tubular (2) (RG 314)	Cachimbo	<i>Warikokó</i>	Cachimbo de madeira imitando fruto do jequitibá
Cachimbo tubular (RG 315)	Cachimbo	<i>Warikokó</i>	Cachimbo de madeira imitando fruto do jequitibá
Banco em madeira (RG 316)	*	*	Banco
Cabo de machado em madeira (RG 317) ¹⁵⁹	*	*	Cabo de machado
Furador em osso (3) (RG 318)	Perfurador	<i>A-í</i>	Furador de lábio, orelhas, nariz
Pente (RG 319)	Pente	<i>Kuokeka-üre</i>	Pente singelo de uma haste
Pente (RG 320)	Pente	<i>Kuokeka-üre</i>	Pente singelo de uma haste
Recipiente em madeira (RG 321)	Baldes d'água tubulares	<i>Potí</i>	Recipiente de taboca
Arco (RG 322)	Arco	<i>Djudjê</i>	Arco triangular
Máscara para dança (RG 323)	Máscara de palha	<i>Bô</i>	Máscara de aruanã
Máscara para dança (RG 324)	Máscara de palha	<i>Bô</i>	Máscara de aruanã
Máscara para dança (RG 325)	Máscara de Tamanduá-açu	<i>Pât</i>	Máscara trançada tamanduá-bandeira
Máscara para dança (RG 326)	Máscara de macaco-prego	<i>Kokói</i>	Máscara macaco-prego Xikrín
Máscara para dança (RG 327)	Máscara de macaco-prego	<i>Kokói</i>	Máscara macaco-prego Xikrín
Diadema cerimonial (RG 328)	Diadema <i>me-kutóp</i>	<i>Me-kutóp</i>	Diadema vertical alçado
Amolador em madeira (RG 329)	Amolador para "dente de cutia"	<i>Mürere-í</i>	Amolador

¹⁵⁹ Não há indicação na obra de Frikel (1968) sobre o cabo de machado em madeira (RG 317), mas há sobre os machados de pedra, que naquela época eram pouco numerosos na aldeia. Provavelmente, a peça lítica que integra o machado tenha se quebrado no transporte à Reserva Técnica do LAANF/UFPA, ou por manuseio inadequado, entretanto não há registro do fato.

Apêndice 3

Classificação da Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté

Rita de Cássia Domingues-Lopes

Classificação em categorias artesanais das peças que compõem a Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté da Reserva Técnica do Laboratório de Antropologia *Arthur Napoleão Figueiredo* (LAANF), do Departamento de Antropologia (DEAN), do Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), da Universidade Federal do Pará (UFPA).

Grupo indígena: Xikrín do Cateté (Kayapó) Área: Tocantins-Xingu; Sub-área ocidental: Rios Cateté e Itacaiúnas Município: Parauapebas/Pará	
Coletor: Günther Protásio Friel	
Ano de coleta: 1962/1963	
Ano de entrada na Reserva: 1965	
Número de tombamento (N.º): 186 a 329	N.º de peças

Adornos Plumários	
(a) Adornos plumários da cabeça	
Aro emplumado (N.º 252 e 253) ¹⁶⁰ [Aro emplumado] ¹⁶¹	
Diadema vertical alçado (N.º 328) [Diadema cerimonial]	
Diadema vertical (N.º 254) [Diadema transversal]	
Diadema transversal (N.º 260 a 263) [Diadema transversal]	
Aro trançado (N.º 255) [Grinalda]	
Labrete emplumado (N.º 265 e 266) [Tembetá]	
Diadema vertical rotiforme (N.º 256 e 257) [Toucado]	
Diadema (N.º 258 e 259) [Toucado]	15
(b) Adorno plumários do tronco	
Pingente dorsal emplumado (N.º 271) [Pingente dorsal]	01
(c) Adornos plumários dos membros	
Braçadeira emplumada (N.º 241 e 248) [Bracelete com enfeites em plumária]	
Braçadeira trançada (N.º 240) [Brinco (par) com enfeites em plumária]	03
Sub-total:	19

¹⁶⁰ Os números entre parênteses correspondem ao registro geral inscrito no *Catálogo*. Conferir: FIGUEIREDO, Arthur Napoleão. *As coleções etnográficas da Universidade Federal do Pará*. Catálogo, Belém: DEAN/UFPA, 1981. (mimeo)

¹⁶¹ A nomenclatura entre colchetes corresponde às referências encontradas no *Catálogo*. Conferir: FIGUEIREDO, 1981.

Adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador	
(a) Adornos de materiais ecléticos da cabeça	
Auricular disco de madreperolas (N.º 270) [Brinco em concha e plumária] Botoque botão de madeira com vareta (N.º 269) [Brinco (par)] Botoque disco de madeira (N.º 298 e 313) [Botoque]	04
(b) Adornos de materiais ecléticos do tronco	
Cinto de cordão (N.º 291 e 292) [Colar em algodão com enfeites] Colar (N.º 243 e 244) [Colar em contas negras] Colar plaquetas retangulares de madreperola (N.º 279) [Colar em concha e contas negras] Bandoleira de sementes (N.º 295) [Colar em contas negras, com enfeites em cuia e plumária] [Colar com enfeite em plumária] (N.º 249 e 251) Colar em sementes (N.º 280 e 281) [Colar em sementes] Cinto couro de onça (N.º 268) [Cinturão de couro de onça com enfeites em plumária] Cinto de cordão (N.º 290) [Cinturão em algodão com sementes]	12
(c) Adornos de materiais ecléticos dos membros	
Braçadeira emplumada (N.º 242) [Bracelete em contas negras] Braçadeira de sementes (N.º 234 a 239) [Brinco (par) com enfeites em plumária] Braçadeira trançada com sementes (N.º 246 e 247) [Brinco com enfeites em sementes] Pulseira (N.º 302) [Brinco em casca de árvore (par)] Braçadeira de sementes (N.º 245) [Enfeites em contas negras]	11
(d) Objetos de toucador	
Dilatador lóbulos das orelhas (N.º 303 a 312) [Botoque] Riscador para pintura corporal (N.º 274 e 275) [Carimbo] Furador de lábio, orelhas, nariz (N.º 318) [Furador de osso] Pente singelo de uma haste (N.º 319 e 320) [Pente]	15
Sub-total	42

Armas	
(a) de arremesso complexas	
Arco elipsoidal (N.º 187 e 322) [Arco] Arco triangular (N.º 188) [Arco usado por jovem] Arco - Brinquedo (N.º 211) [Arco usado por criança] Flecha lanceolada arqueada (N.º 194 a 197) [Flecha para caça e guerra (ponta com bainha)] Flecha lanceolada prismática (N.º 198) [Flecha para caça e guerra] Flecha ponta dupla (N.º 199) [Flecha para caça e guerra] Flecha espeque (N.º 200 a 208) [Flecha para caça e guerra] Flecha fisga (N.º 209) [Flecha para caça e guerra] Flecha - Brinquedo (N.º 210) [Flechas (5) para arco usado por jovem] Flecha - Brinquedo (N.º 212) [Flechas (8) para arco usado por criança]	04 17
(b) contundentes de choque	
Borduna circular lisa (N.º 189 e 192) [Borduna] Borduna circular semi-estriada (N.º 190) [Borduna] Borduna circular semi-estriada (N.º 191) [Borduna com decoração em trançado] Borduna circular estriada (N.º 193) [Borduna com enfeites em plumária]	05

Sub-total	27
-----------	----

Cordões e Tecidos

(a) Para vestuário e adorno

Cinto tecido (N.º 282) [Cinturão em amendoas de castanha]	
Cinto tecido (N.º 283) [Cinturão em algodão]	
Cinto de cordões (N.º 284 a 289) [Cinturão em algodão]	08

(b) Implemento de fiação

Fuso (N.º 276 e 277) [Fuso]	02
Sub-total	10

Instrumento musical e de sinalização

(a) Idiófone

Chocalho globular (N.º 233) [Maracá, com enfeites em plumária]	
Chocalho globular (N.º 293 e 294) [Maracá]	03
Sub-total	03

Matérias-primas¹⁶²

Casco de árvore (envira) (N.º 301)	
Resina (N.º 300)	02
Sub-total	02

Objetos rituais, mágicos e lúdicos

(a) Indumentária ritual de dança

Máscara de aruanã (N.º 323 e 324) [Máscara para dança ¹⁶³]	
Máscara trançada tamanduá-bandeira (N.º 325) [Máscara para dança]	
Máscara macaco-prego Xikrín (N.º 326 e 327) [Máscara para dança]	05

(b) Aparelho para estimulante e narcótico

Cachimbo de madeira imitando fruto de jequitibá (N.º 314 e 315) [Cachimbo]	02
--	----

(c) Utensílios lúdicos-infantis

Brinquedo trançado (N.º 213) [Brinquedo (boneca em palha)]	
Figura de embira representando macaco-prego (N.º 214 e 215) [Brinquedo (animal em palha)]	03
Sub-total	10

Trançados

(a) Para uso e conforto doméstico

Abano trançado (N.º 222 e 223) [Abano]	
Cesto vasiforme (N.º 219 a 221) [Cesta cilíndrica]	
Cesto paneiriforme (N.º 227) [Cesta pequena]	

¹⁶² As matérias-primas são parte integrante de alguns dos artefatos, mas foram coletadas independentemente constituindo-se unidades isoladas na Coleção, daí a classificação.

¹⁶³ Acompanha saia de palha, também sob a guarda da Reserva Técnica do LAANF/UFPA.

Cesto paneiriforme (N.º 272) [Cesta grande em palha trançada]	
Cesto paneiriforme (N.º 273) [Cesta média em palha trançada]	
Cesto paneiriforme (N.º 278) [Cesta para carregar]	
Esteira (N.º 216 e 230) [Esteira]	11
(b) Para o processamento da mandioca	
Tipiti de torção (N.º 224) [Recipiente, em palha trançada]	01
(c) Como meios de transporte de carga	
Tipóia trançada (N.º 225) [Bandoleira (tipóia) para carregar criança]	01
(d) Para uso e adorno pessoal	
Cesto bolsiforme (N.º 217) [Bolsa retangular decorada com alça]	
Cesto bolsiforme (N.º 218) [Bolsa quadrada com tampa e alça]	
Cesto bolsiforme (N.º 228) [Cesta com alça]	
Cesto bolsiforme (N.º 229) [Cesta]	
Cinta trançada (N.º 250 e 264) [Cinturão com enfeites em plumária]	
Disco occipital (N.º 267) [Enfeite para cabeça]	
Patuá (N.º 226) [Cesta com tampa]	08
Sub-total	21

Utensílios e implementos de madeira e outros materiais	
(a) Utensílios de madeira e outros materiais para o preparo de alimentos	
Pilão vasiforme (N.º 186) [Pilão]	01
(b) Utensílios de madeira e outros materiais para a guarda e serviço de alimentos	
Recipiente em taboca (N.º 231 e 321) [Recipiente em madeira]	
Recipiente em cabaça (N.º 232) [Cabaça para água]	
Recipiente em cabaça (N.º 299) [Cabaça]	04
(c) Utensílios de madeira e outros materiais para o conforto doméstico	
Banco (N.º 316) [Banco]	01
(d) Implementos de madeira e outros materiais para o trabalho agrícola	
Cabo de machado em madeira (N.º 317) [Cabo de machado em madeira]	01
(e) Implementos de madeira e outros materiais para o trabalho artesanal	
Formão (N.º 296 e 297) [Raspador em dente de cotia]	
[Amolador em madeira] (N.º 329)	03
Sub-total	10

TOTAL DE OBJETOS:	144
--------------------------	-----

Coleção Etnográfica *Xikrín do Cateté*

Catálogo

Rita de Cássia Domingues-Lopes

Belém - Pará
Fevereiro 2002

Sumário

À guisa de apresentação	3
Adornos plumários	6
Adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador	12
Armas	20
Cordões e tecidos	24
Instrumento musical e de sinalização	28
Trançados	30
Utensílios e implementos de madeira e outros materiais	34
Referências Bibliográficas	

À guisa de apresentação

O Catálogo traz a público os delineios e a descrição de 26 objetos dos 144 que compõem a *Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté* da Reserva Técnica do Laboratório de Antropologia Arthur Napoleão Figueiredo (LAANF), do Departamento de Antropologia (DEAN), do Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), da Universidade Federal do Pará (UFPA).¹⁶⁴

Os objetos descritos¹⁶⁵ integram minha dissertação de mestrado “*Desvendando significados: contextualizando a Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*,” como resultado das observações feitas durante o trabalho de campo realizado na Reserva Técnica e nas aldeias Xikrín (Cateté e Djudjê-kô), associando tais informações às referências museográficas e etnográficas sobre o grupo Xikrín.

A classificação dos objetos descritos fundamenta-se nas categorias artesanais,¹⁶⁶ oferecidas por Ribeiro (1988), adornos plumários; adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador; armas; cordões e tecidos; instrumento musical e de sinalização; trançados; e utensílios e implementos de madeira e outros materiais.

As fichas catalográficas compreendem a apresentação do objeto, desenhado livremente¹⁶⁷ e descrição contendo as seguintes informações: categoria artesanal; nome da peça; número de tombamento; descrição e função dos objetos; e, observações

¹⁶⁴ Trabalho realizado junto ao Grupo de Pesquisa em Antropologia Urbana/Diretório de Pesquisa 4.0 do CNPq dentro do projeto *Coleções etnográficas: testemunhos da educação, história e registro da diversidade na Amazônia*, coordenado pela antropóloga Jane Felipe Beltrão, recentemente aprovado pelo Programa Norte de Pesquisa e Pós-graduação.

¹⁶⁵ Na descrição dos objetos contei com a colaboração de Maria do Socorro Lacerda Lima, graduando em História e bolsista de iniciação científica PROINT/UFPA; Luiza de Nazaré Mastop-Lima, bolsista de mestrado da CAPES/UFPA; e Jane Felipe Beltrão minha orientadora; profissionais vinculados ao GP de Antropologia Urbana.

¹⁶⁶ Cf. *Classificação da Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté*, apêndice 3.

¹⁶⁷ Trabalho realizado por Maria do Socorro Lacerda Lima e Levi Alcântara de Lima, graduando em Ciências Sociais e bolsista de iniciação científica CNPq/UFPA, sob supervisão de Luiza de Nazaré Mastop-Lima.

complementares relativas às dimensões do objeto; estado de conservação; e quantidade de peças sob a guarda da Reserva Técnica.

A trilha à produção do catálogo exigiu comunicação entre Reserva Técnica e aldeias Xikrín, dada a necessidade de *aprender com* os Xikrín sobre fabrico e uso cotidiano e ritual das peças/artefatos. Além de intenso diálogo técnico para descrever adequadamente os objetos em estudo, posto que no *Catálogo das Coleções Etnográficas da Universidade Federal do Pará* (FIGUEIREDO, 1981), utilizado como lastro ao trabalho, ora apresentado, apenas identificou os objetos da *coleção*, como era usual à época. A continuidade das tarefas permitirá, conforme demanda a trabalhos desta natureza, fotografar e descrever todos os objetos da *coleção*, facilitando sua apresentação através de mostras, além de possibilitar comparações entre coleções de objetos Xikrín, abrindo opções a estudo de grupos Kaiapó e Jê de modo geral, pois dá a conhecer tesouros reclusos há 37 anos.

Ao descrever os objetos utiliza-se as abreviaturas:

Alt.: altura

Circ.: circunferência

Comp.: comprimento

Diam.: diâmetro

Larg.: largura

N.º: número

Prof.: profundidade

Esp.: espessura

Belém, fevereiro de 2002.

Rita de Cássia Domingues-Lopes

Identificação: Coleção Etnográfica Xikrín do Cateté

Guarda: Reserva Técnica do Laboratório de Antropologia *Arthur Napoleão Figueiredo*, do Departamento de Antropologia, do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará

Grupo: Xikrín do Cateté

Localização: Município de Parauapebas/Pará
Área Cultural: Tocantins-Xingu

Família Lingüística: Jê

Coletor: Günther Protásio Friel (1912-1974)

Data de entrada na Reserva: 1965

Modo de aquisição: Sem registro

Ano de coleta: 1962 e 1963

Adornos plumários

Braçadeira emplumada

Diadema vertical

Diadema vertical rotiforme

Pingente dorsal emplumado

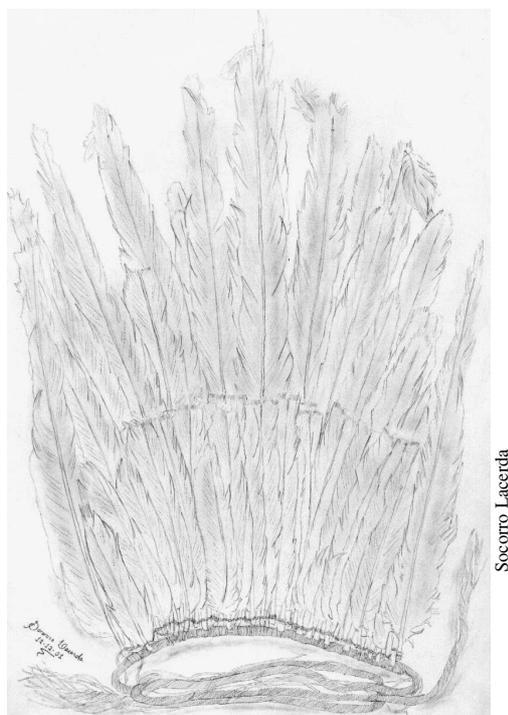
Diadema vertical alçado



Braçadeira emplumada – Pa-djê (Nº 248)

Confeccionada com kadyót/fio de algodão (*Gossypium spp.*) e mud-yamü/penas de arara (*Ara ararauna*), a braçadeira emplumada-pa-djê constitui-se de argola tecida em passamanaria com fio de algodão feito por mulher. Ao homem cabe preparar tufos de penas, que são reunidos, amarrados pelos cálamos, atados às argolas, e entremeados com fio de algodão. Fabricada por homem e mulher, padjê é usada por criança de ambos os sexos após renovação de pintura corporal e por homem, principalmente, em rituais. Nos dois casos são usados como adorno para os membros superiores.

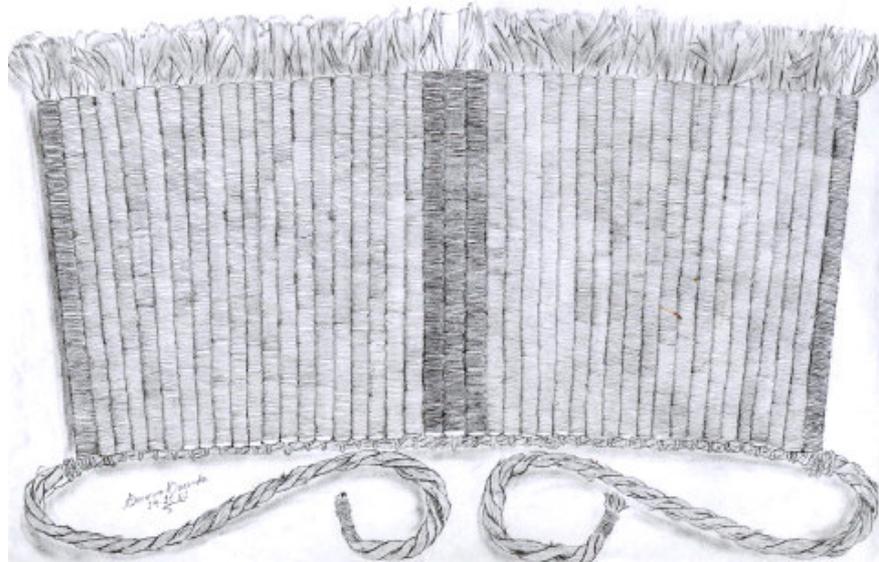
Observações: Diam.: 6,5 cm; Larg.: 0,5 cm, em bom estado de conservação, registrada por Figueiredo como "bracelete com enfeite em plumária." Há quatro peças (dois pares) na Coleção.



Diadema vertical rotiforme – Krôkroktí (N.º 256)

Produzido com mud-yamü/penas de arara e kadjot/fio de algodão, o diadema vertical rotiforme-krôkrôktí é constituído por duas fieiras sobrepostas de penas de arara, nas cores vermelha e azul, dispostas paralelamente entre si sobre cordel-base de fio de algodão. Os cálamos das penas são dobrados e engastados no cordel-base, cujas extremidades servem para amarrar a peça à cabeça do usuário. As penas longas são amarradas à meia altura com fio-guia e nó simples, tendo plumas afixadas às pontas. A fieira de penas, à frente é aparada horizontalmente e também apresenta fio-guia à meia altura; fabricado por homem, o krôkrôktí é usado por ambos os sexos e utilizado em momentos rituais de nomeação e iniciação, como o Merêrêméi.

Observações: Comp.: 0,59 cm; Larg.: 0,43 cm, em bom estado de conservação, registrada por Figueiredo (1981) como "toucado." Há duas peças na Coleção.



Diadema vertical – Kruapú (N.º 254)

*Confeccionado com pin-kruá/taquari (*Guadua angustifolia* Kunth), kadjot/fio de algodão, peotí-yamiü/penas de japu (*Psarocotius decumanus*), penas de mutum (*Crax* sp.) e djudjê-djê/corda de imbaúba (*Cecropia pachystchya* Tric), o diadema vertical-kruapú é feito de uma série de tubos de taquari, dispostos paralelamente, ligados entre si por meio de fios de algodão ao natural e tingido de preto. Na parte superior são encaastoadas, penas pretas de mutum nos orifícios dos tubos cobertos com fio natural, enquanto os tubos cobertos com fios pretos, recebem penas amarelas de japu. Na parte inferior é fixada corda de imbaúba, cujas extremidades são utilizadas para amarrar a peça na parte posterior da cabeça do usuário; o kruapú é produzido e utilizado por homem em rituais de nomeação masculina, como Tàkàk-Nhiok.*

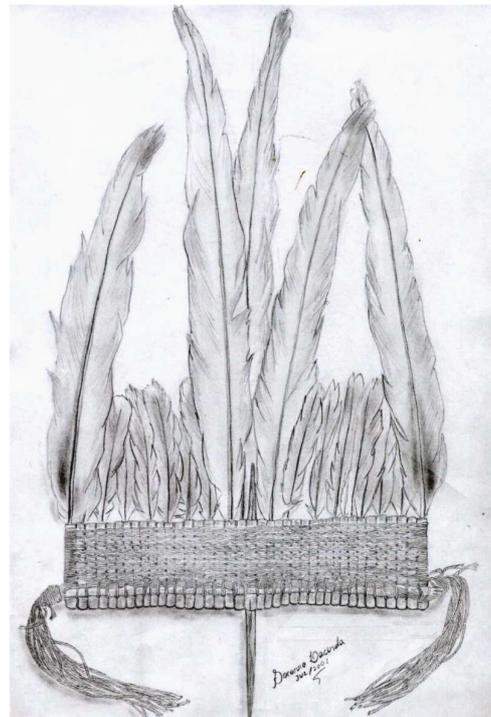
Observações: Alt.: 0,20 cm; Larg.: 0,42 cm, em bom estado de conservação, registrada por Figueiredo (1981) como "diadema transversal." Há uma peça na Coleção.



Pingente dorsal emplumado – Me-ōkrêdyi-yamü
(N.º 271)

Confeccionado com mud-yamü/penas de arara, pêotí-yamü/penas de japu, pin-kruá/taquari e kadyót/fio de algodão, o pingente dorsal emplumado-me-ōkrêdyi-yamü é feito com duas penas caudais de arara, vermelha e azul, onde são atadas penas amarelas de japu e vermelhas de arara. As penas caem em sentido semi-horizontal às costas, e dançam ao movimento do corpo ou ao soprar do vento. A pena caudal é encaستoada no tubo de taquari, tendo o ponto de junção da pena ao suporte ocultado por uma roseta de plumas de arara. O suporte é envolto paralelamente com fios de algodão, de onde parte cordel torcido cuja finalidade é a amarração da peça ao pescoço do usuário; produzido por homem e usado por ambos os sexos, o me-ōkrêdyi-yamü é utilizado em momentos rituais como o Merêrêméi.

Observações: Comp.: 0,51 cm; Larg.: 13,5 cm, em bom estado de conservação. Há uma peça na Coleção.



Socorro Lacerda

Diadema vertical alçado – Mekutóp (N.º 328)

Produzido com pin-kruá/taquari, kadjot/fio de algodão, mud-yamü/penas de arara (Ara macao), peotí-yamü/penas de japu e kuanó/paxiúba (Socratia escarrhiza (Mart.) H. Wendl), o diadema vertical alçado-mekutóp consiste em pequenos tubos de taquara amarrados entre si com fios de algodão tingidos de preto. Para dar estabilidade à peça são amarrados horizontalmente, na parte inferior, dois tubos de taquari correspondentes à largura da peça. Das extremidades saem fios de algodão arrematando o adorno. As penas vermelhas de arara são dispostas ao centro e às extremidades da peça, entre elas são postas penas amarelas de japu, introduzidas nos orifícios dos tubos de taquari, compondo a parte superior da peça. No tubo central da base do mekutóp é introduzida uma haste de paxiúba, que serve de sustentação ao capacete de cera de abelha do iniciado; fabricado e usado por homem, o mekutóp é utilizado no ritual de iniciação masculina que lhe confere o nome.

Observações: Comp.: 0,72 cm; Larg.: 32,5 cm, em bom estado de conservação, registrada por Figueiredo (1981) como "diadema cerimonial." Há uma peça na Coleção.

Adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador

Braçadeira trançada com sementes

Cinto couro de onça

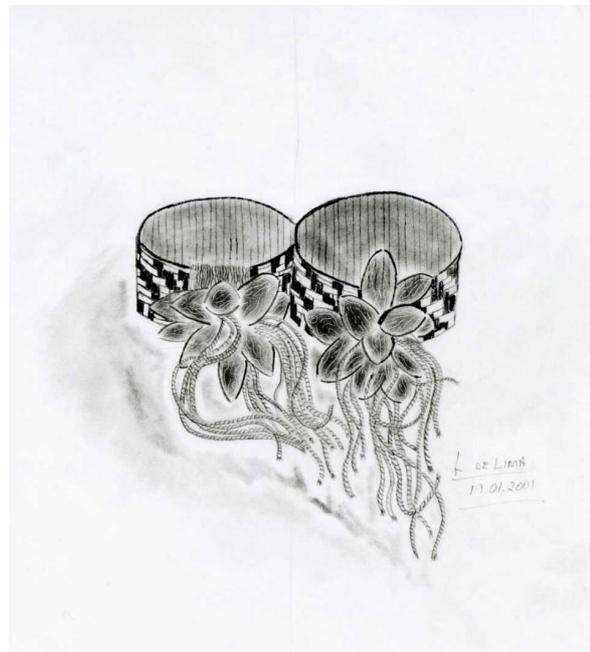
Auricular disco de madrepérola

Riscador para pintura corporal

Colar de plaquetas retangulares de madrepérolas

Cinto de cordão

Pulseira



Braçadeira trançada com sementes – Me-í (N.º 247)

Confeccionada com pin-kruá/taquari, boikó/ambé (Phylodendron imbe Schott), kadjót/fio de algodão, mrô-iniká/semente (metade de coco de tucum), a braçadeira trançada com sementes-me-í compreende argola feita com casca de árvore recoberta por trançado quadricular decorativo, feito com tiras de casca de ambé e tiras de taquari. Sementes e fios de algodão amarrados em tufo são atados às argolas; produzida e usada por homem, a me-í é adotada em momentos rituais como o Merêrêmei.

Observações: Diam.: 0,6 cm; Larg.: 0,3 cm, em bom estado de conservação, registrada por Figueiredo (1981) como "brinco (par) com enfeite em sementes." Há um par de peças na Coleção.

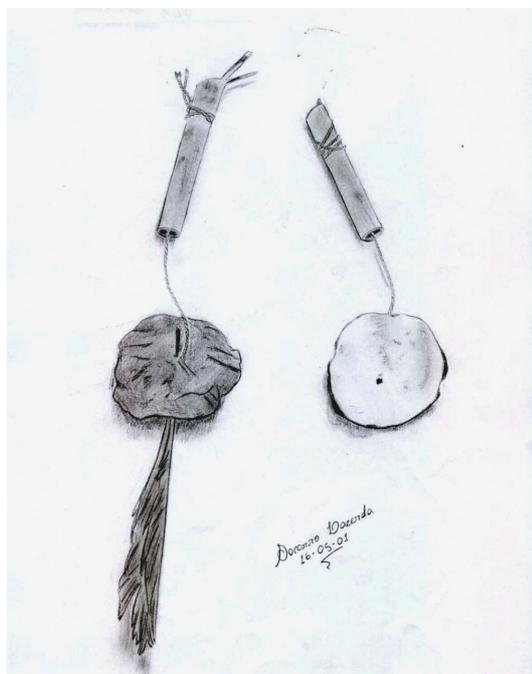


Levi Alcântara de Lima

Cinto couro de onça – Mepredjô rop-tük (N.º 268)

Produzido com rop-tük/couro de onça preta (Felis onsa), kadyót/fio de algodão, mrô-iniká/semente (metade de coco de tucum), ã-o/contas pretas, angó/miçangas e krôkrô-yamü/penas de papagaio (Amazona sp), o cinto couro de onça-mepredjô rop-tük constitui-se de tira de couro de onça preta que apresenta, ao centro e às extremidades, fiadas de contas pretas e miçangas, arrematadas com sementes e penas de papagaio. Provido de atilhos de algodão entretrançados cuja amarração é feita às costas do usuário, o mepredjô rop-tük é produzido e usado por homem em momentos rituais.

Observações: Larg.: 13,5 cm; Comp.: 0,74 cm, em bom estado de conservação, registrada por Figueiredo (1981) como "cinturão de couro de onça com enfeite em plumária." Atualmente os Xikrín não produzem mais tal adorno. Há uma peça na Coleção. A considerar as informações de Bertha Ribeiro (1988) o exemplar Mepredjô rop-tük sob a guarda do Laboratório de Antropologia é único, pois não há protótipo colecionado nas instituições que oferecem seus acervos, como lastro ao Dicionário do Artesanato Indígena.



**Auricular disco de madrepérola – Ikré-kakó/ngob-niéti
(N.º 270)**

Confeccionado com pin-kruá/taquari, kadyót/fio de algodão, mud-yamüi/penas de arara, ngob/disco de itã e tóp/cera de abelha, o auricular disco de madrepérola-ikré-kakó/ngob-niéti é feito em pequeno pedaço de taquari, no qual é introduzido fio de algodão, com a finalidade de unir o disco à taquara. A junção é feita com cera e o disco apresenta ao centro orifício perpassado por pena de arara. Fabricado por mulher e homem, o ikré-kakó/ngob-niéti é usado por ambos os sexos em momentos rituais de nomeação e iniciação, como o Merêrêméi.

Observações: Comp.: 15,5 cm; Diam.: 4,5 cm, em regular estado de conservação, pois apresenta um dos discos sem a pena de arara, registrada por Figueiredo (1981) como "brinco (par) em concha e plumária." Há um par de peças na Coleção.



Riscador para pintura corporal – Pin-kakiére (N.º 275)

Pin-kruá/taquari, serve de base para confeccionar o riscador para pintura corporal-pin-kakiére que possui uma das bordas dentada; produzido por homem e utilizado por mulher, o pin-kakiére auxilia a pintura corporal feita pela mulher.

Observações: Comp.: 0,6 cm; Esp.: 0,5 cm, em bom estado de conservação, registrada por Figueiredo (1981) como "carimbo em madeira para pintura corporal." Há duas peças na Coleção.



Socorro Lacerda

**Colar de plaquetas retangulares de madrepérolas – Ngob
(N.º 279)**

Confeccionado com kadyót/fio de algodão, ã-o/contas pretas, itã/madrepérola, o colar de plaquetas retangulares de madrepérolas-ngob, constitui-se por vários cordéis-base, de cujas extremidades partem fios de algodão natural e tingidos de preto. Os primeiros servem como atilhos, os segundos formam franjas que pendem para os lados. Os cordéis-base são cobertos por uma amarração de finos fios de algodão em voltas paralelas, formando anéis aos quais são afixadas plaquetas de itã. Uma série de fiadas de contas pretas é adicionada próximo às extremidades dos cordéis-base. Produzido e usado por ambos os sexos, o Ngob é utilizado cotidianamente e em momentos rituais como o Merêrêméi.

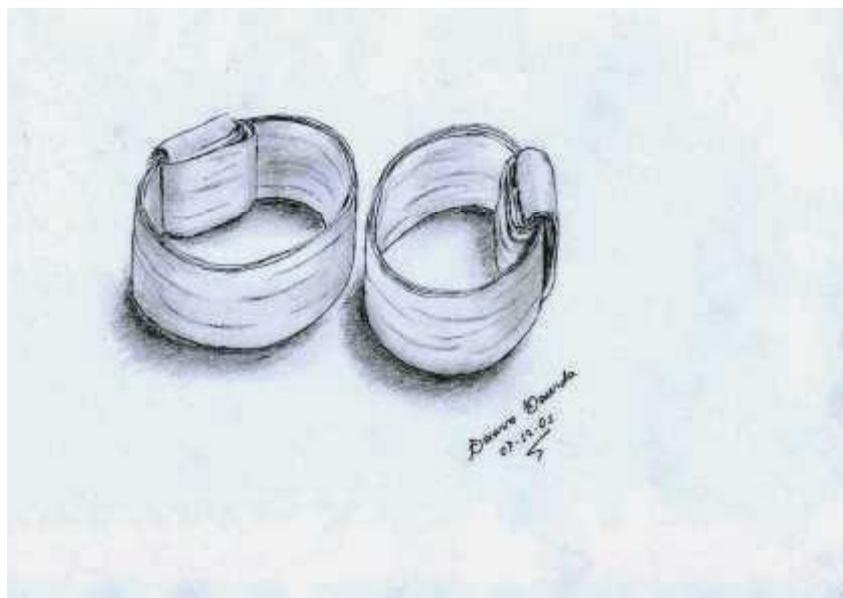
Observações: Larg.: 0,30 cm; Comp.: 27,9 cm, em bom estado de conservação. Há uma peça na Coleção.



Cinto de cordão – Me-prêdjó/Krandjê (N.º 291)

Produzido com kadyót/fio de algodão, o cinto de cordão-me-prêdjó/krandjê tem por base fio de algodão encordado ao qual se junta vareta-guia para produzir a fiação que fixa ao encordado fios de algodão, que pendem às extremidades e ao centro, como franjas. Fabricado por homem o me-prêdjó/krandjê é utilizado diariamente por criança de ambos os sexos e homem, em rituais como o Merêrêméi.

Observações: Larg.: 0,16 cm; Alt.: 0,25 cm, em bom estado de conservação, registrada por Figueiredo (1981) como "colar em algodão com enfeites." Há três peças na Coleção.



Socorro Lacerda

Pulseira – Kam-üre (N.º 302)

Rõn/folíolo de babaçu (Orbgnya speciosa Mart.) serve de base para confeccionar a pulseira-kam-üre feita em várias voltas e amarrada com o próprio folíolo ao pulso do usuário; produzida e usada por ambos os sexos, kam-üre é utilizada diariamente e em rituais como o Merêrêméi.

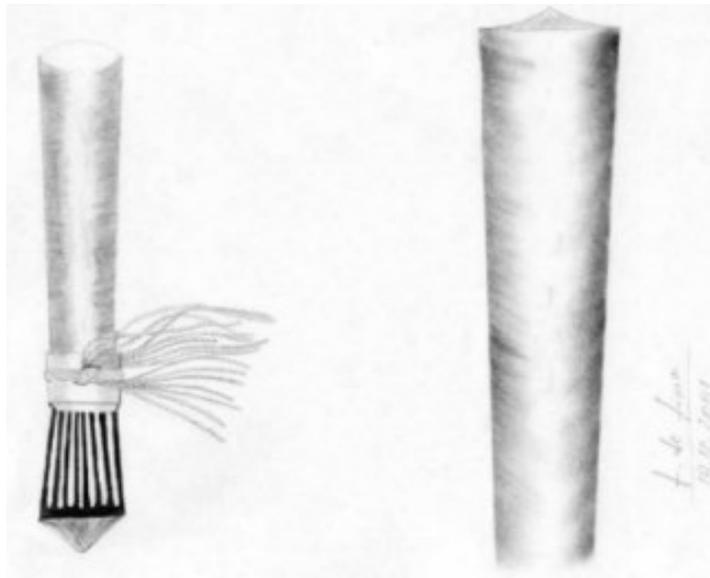
Observações: Diam.: 0,6 cm; Alt.: 2,5 cm, em bom estado de conservação, registrada por Figueiredo (1981) como "brinco em casca de árvore (par)." Há um par de peças na Coleção.

Armas

Borduna circular lisa

Flecha lanceolada prismática

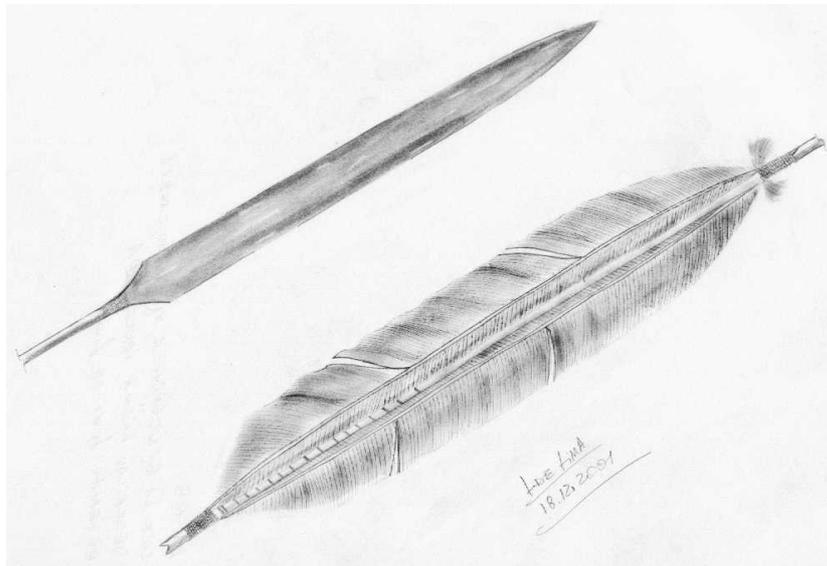
Flecha espeque



Borduna circular lisa – Kô (N.º 192)

Produzida com peça inteira de madeira resistente (não identificada) e kadyot/fio de algodão, a borduna circular lisa-kô, apresenta incisões no cabo. No cinto de separação entre o cabo e o corpo da borduna há amarração de fios de algodão que terminam em franjas. Apresenta corpo reto, superfície lisa e ponta aguda; fabricada por homem, kô é utilizada por eles em caçadas.

Observações: Comp.: 1,29 cm, em bom estado de conservação, registrada por Figueiredo (1981) como "borduna de base circular." Há duas peças na Coleção.

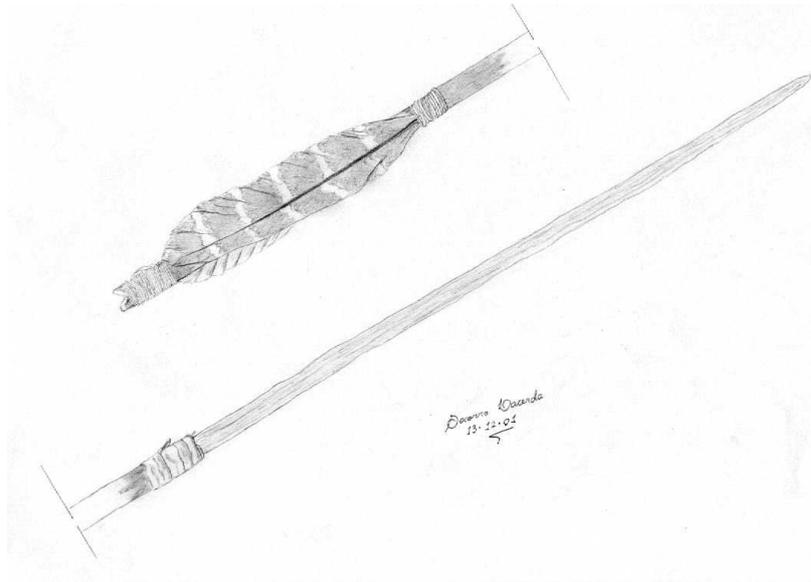


Flecha lanceolada prismática – Būri

(N.º 198)

Produzida com pin-kruá/tala de taquari, kadjót/fio de algodão, mud-yamü/pena (azul) de arara, aktí-yamü/pena (preta) de gavião, kuanó/paxiúba, boikó/ambé e muinya-rop/resina de jatobá (Hymenaea Courbaril), a flecha lanceolada prismática-būri tem sua haste confeccionada em taquari, à qual é acrescida ponta de madeira lisa e sem farpa, em forma de prisma. A ponta de madeira é afixada à haste com ambé e resina, e arrematada com cordéis de algodão. A emplumação tangencial é feita com duas penas inteiras, aparadas em formato arredondado tendo suas extremidades atadas por fios de algodão. Apresenta decoração com plumas vermelhas de arara e resina de jatobá. Há na parte distal da emplumação um corte no taquari que serve como encaixe à corda do arco. Fabricada por homem, būri é um dos tipos de flecha utilizado em caçadas.

Observações: Comp.: 1,54 cm, em bom estado de conservação, registrada por Figueiredo (1981) como "flecha para caça e guerra." Há uma peça na Coleção.



Flecha espeque – Kruanó

(N.º 204)

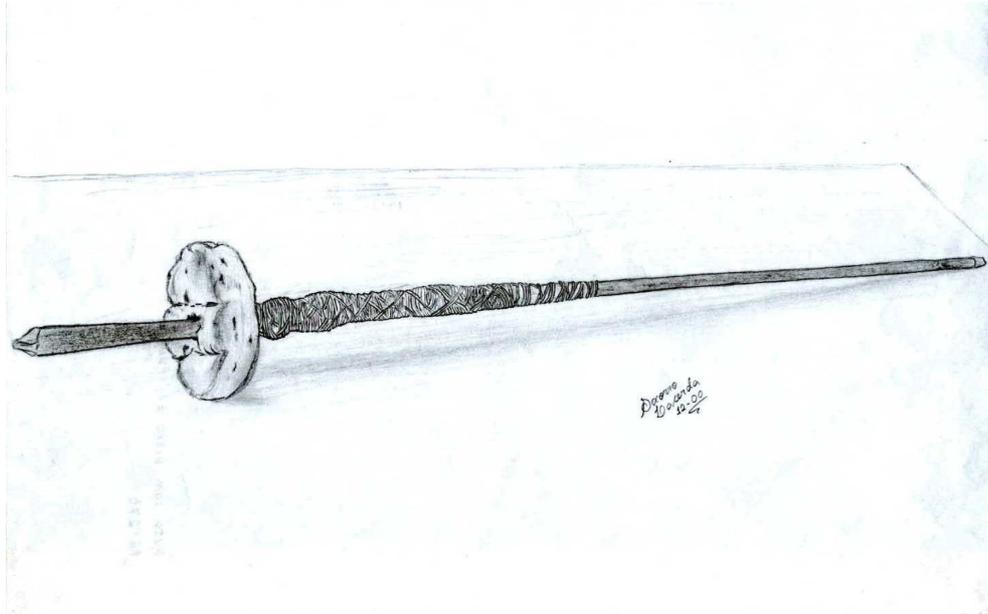
Produzida com pin-kruá/tala de taquari, kadjót/fio de algodão, mud-yamü/penas de arara, ak-yamü/penas (listrada da cauda) de gavião-real (Sputzaetus Tiranus), kruanó/paxiúba, boikó/ambé e muinya-rop/resina de jatobá, a flecha espeque-kruanó, tem sua haste confeccionada em taquari, à qual é enastoadada ponta de madeira lisa e sem farpa. A ponta de madeira é afixada à haste com ambé e resina. A emplumação tangencial é feita com duas penas inteiras, aparadas em formato arredondado, tendo suas extremidades atadas com fio de algodão. Apresenta decoração com plumas vermelhas de arara e resina de jatobá. Há na parte distal da emplumação um corte no taquari, que serve como encaixe à corda do arco; fabricada e utilizada por homem, kruanó é um dos tipos de flecha utilizado em caçadas.

Observações: Comp.: 1,52 cm, em bom estado de conservação, registrada por Figueiredo (1981) como "flecha para caça e pesca." Há oito peças na Coleção.

Cordões e tecidos

Fusos

Cinto tecido



Socorro Lacerda

Fuso – Kadyót karadjá

(N.º 276)

Confeccionado com kruanó/paxiúba e cerâmica, o fuso-kadyót karadjá tem eixo feito de paxiúba e tortual de cerâmica moldado circularmente é produzido por homem e usado por mulher.

Observações: Comp.: 0,40 cm; Diam.: 0,5 cm, em bom estado de conservação, registrada por Figueiredo (1981) como "fuso com disco em pedra." Há uma peça na Coleção.



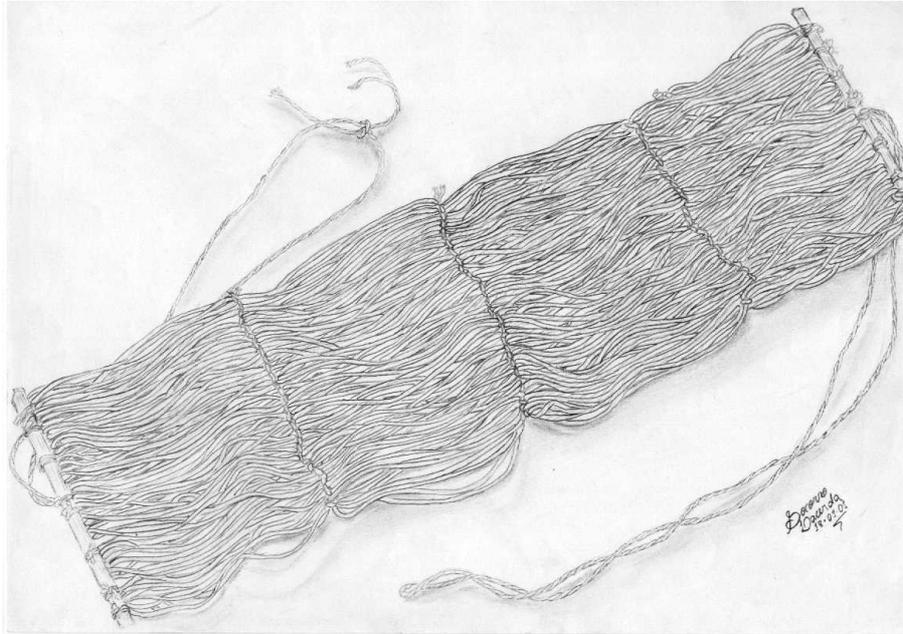
Levi Alcântara de Lima

Fuso – Kadyót karadjá

(N.º 277)

Confeccionado com kruanó/paxiúba e roití-djô/semente de tucum (Astrocaryum sp.), o fuso-kadyót karadjá tem eixo feito de paxiúba e tortual de semente de tucum, é produzido por homem e usado por mulher.

Observações: Comp.: 0,38 cm; Diam.: 3,5 cm, em bom estado de conservação, registrada por Figueiredo (1981) como "fuso com disco em semente." Há uma peça na Coleção.



Cinto tecido – Me-prêdjó

(N.º 283)

Produzido com kadyót/fio de algodão e kruanó/taquari, o cinto tecido-me-prêdjó, é um trabalho com urdidura na horizontal e trama entretorcida à forma de “S.” Às extremidades são amarradas talas, de onde partem atilhos de algodão que cinge a cintura do usuário; é produzido por homem e usado por mulher.

Observações: Comp.: 0,43 cm; Larg.: 0,12 cm, em bom estado de conservação. Há uma peça na Coleção.

Instrumento musical e de sinalização

Chocalho globular



Chocalho globular – Ngô-kon/ngô-todjî

(N.º 233)

*Confeccionado com ngô-kon/cuia (*Crescentia cujete* L.), mrô-iniká/semente (metade de coco de tucum), kadyót/fio de algodão, ã-o/contas pretas, kruanó/paxiúba, krokrô-yamü/penas de papagaio e breu, o chocalho globular-ngô-kon/ngô-todjî, é constituído de recipiente feito de cuia, no qual são colocadas sementes que chocalham quando sacudidas pelo usuário, produzindo som, amplificado por duas fileiras de pequenos orifícios, situadas próximas à ponta de paxiúba. Por um dos orifícios, saem fiadas de contas pretas, sementes e penas de papagaio. O cabo é recoberto e amarrado à cuia por fio de algodão e reforçado com breu, apresenta junto a base do cabo, alça de fios de algodão encordado; fabricado e usado por homem em momentos rituais como o Merêrêméi.*

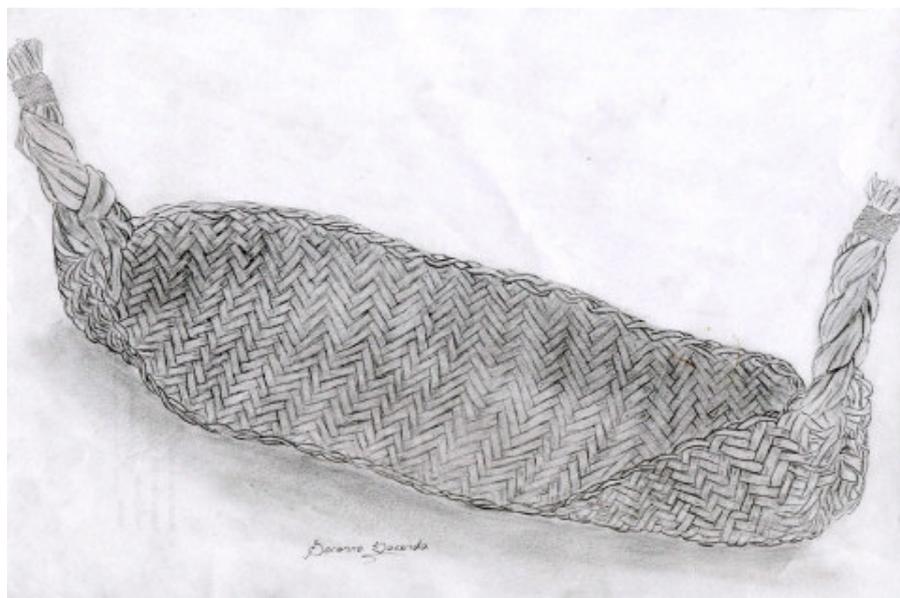
Observações: Comp.: 0,40 cm; Diam.: 0,55 cm, em bom estado de conservação, registrada por Figueiredo (1981) como "maracá com enfeites em plumária." Há três peças na Coleção.

Trançados

Tipiti de torção

Disco occipital

Cesto paneiriforme

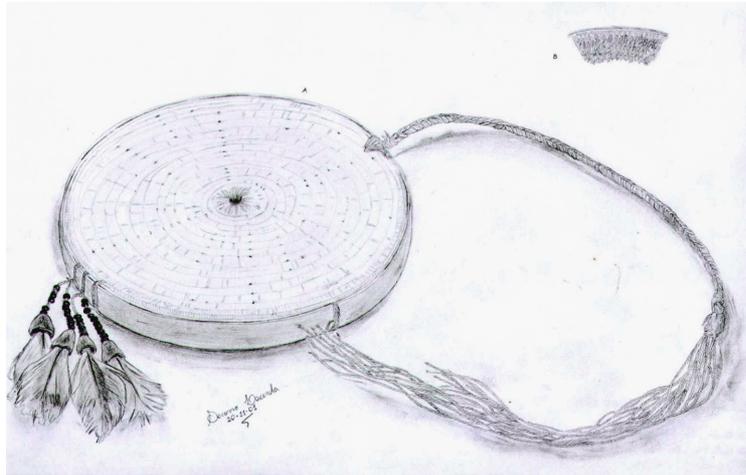


Tipiti de torção – Kri-ô

(N.º 224)

Produzido com roití/folíolos de tucum, kadjóti/fio de algodão, o tipiti de torção-kri-ô é feito em trançado sarjado de folíolos de tucum com arremate simples juntando as pontas entrançadas que são amarradas com fios de algodão para não se soltar, constituindo alça de apoio para torção da peça. Quando usado o tipiti recebe a mandioca ralada para ser expremida, permitindo a obtenção da massa para o berarubu; produzido por homem e utilizado por mulher.

Observações: Comp.: 0,43 cm; Larg. 12,5 cm, em bom estado de conservação, registrada por Figueiredo (1981) como "recipiente em palha trançada." Há uma peça na Coleção.



Disco occipital – Keikrü

(N.º 267)

Confeccionado com kadjót/fio de algodão, pin-kruá/tala de taquari, a-o/contas pretas, krokrô-yamü/penas de papagaio, mud-yamü/ penas de arara, mro-iniká/semente (metades de coco de tucum) e miçangas, o disco occipital-keikrü constitui-se de círculo provido de orifício central, produzido pelo envolvimento progressivo de tala de taquari por fios de algodão. A borda é formada por tala de taquari amarrada por fios de algodão e adornada com fiadas de contas pretas de sementes, miçangas, sementes de tucum arrematadas por penas amarelas de papagaio e vermelhas de arara. Pelo orifício passa uma alça trançada em fios de algodão que cinge a testa, firmando o disco no occipício. Quando em uso o keikrü serve de suporte ao diadema vertical rotiforme; produzido e usado por homem em rituais como o Merêreméi.

Observações: Diam.: 18,5 cm; Larg.: 1,23 cm, em bom estado de conservação, registrada por Figueiredo (1981) como "enfeite para cabeça," forma conjunto com o Diadema vertical rotiforme (n.º 256). Há uma peça na Coleção.



Cesto paneiriforme – Kanaipúk (N.º 273)

Cesto paneiriforme-kanaipúk é feito com duas folhas novas de babaçu segundo técnica de trançado sarjado. A borda é feita da nervura da folha de onde parte o trançado, constituindo bojo retangular e base convexa; produzido por homem, o kanaipúk é utilizado por ambos os sexos.

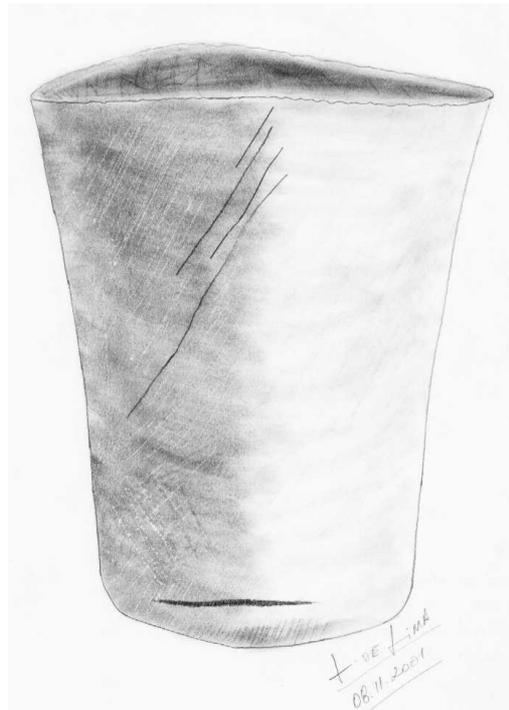
Observações: Larg.: 0,92 cm; Alt.: 0,46 cm, em regular estado de conservação pois, um dos cestos apresenta folíolos partidos, registrada por Figueiredo (1981) como "cesta média em palha trançada." Há duas peças na Coleção.

Utensílios e implementos de madeira e outros materiais

Pilão vasiforme

Formão

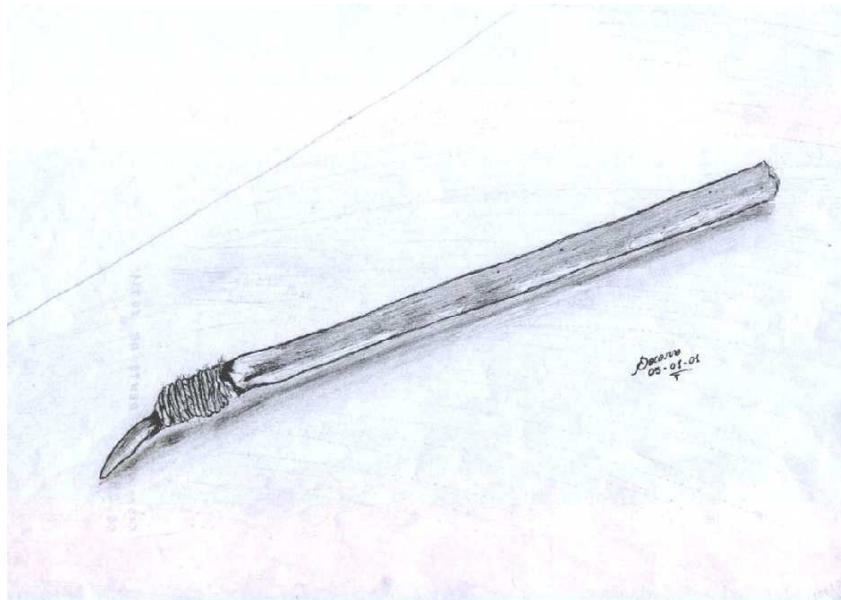
Amolador



Pilão vasiforme – Kawá/prin-pá (N.º 186)

Piqui (Caryocar brasilienses) serve de base para esculpir o pilão vasiforme-kawá/prin-pá feito em peça única de madeira; produzido e utilizado por mulher no preparo de alimentos.

Observações: Comp.; 26,5 cm; Diam.: 0,17 cm; Prof.: 0,24 cm, em bom estado de conservação. Há uma peça na Coleção.

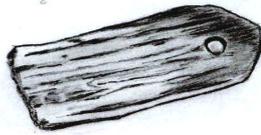


Formão – Kukê-djuá

(N.º 297)

*Formão-kukê-djuá é constituído de cabo de madeira (matéria-prima não identificada) ao qual é afixado com breu e corda de imbaúba, kukê-djuá/dente de cutia (*Dasyprocta aguti* e *D. azarae*); produzido e utilizado por homem, como implemento para trabalhar madeira.*

Observações: Comp.: 0,25 cm, em regular estado de conservação pois, uma das peças não apresenta o dente de cutia, registrada por Figueiredo (1981) como "raspador em dente de cotia." Há duas peças na Coleção.



Desenho
Desenho
19.01.01
2

Socorro Lacerda

Amolador – Mürere-í (N.º 329)

Amolador-mürere-í constitui-se de peça única de madeira não identificada apresentando uma das extremidades ovalada com orifício; fabricado e usado por homem, como implemento para trabalhar madeira.

Observações: Comp.: 6,5 cm; Esp.: 0,5 cm, em bom estado de conservação. Há duas peças na Coleção. Esta peça, forma conjunto com o formão (nº 297).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANNER, Horace. "O índio Kayapó em seu acampamento" In: *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Nova Série Antropologia, n.º 13, Belém: set./1961: pp. 1-51.
- _____. "Uma cerimônia de nomeação entre os Kayapó" In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: n.º 21, 1978.
- DORTA, Sonia Ferraro & CURY, Maria Xavier. *A Plumária Indígena Brasileira no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo*. São Paulo: EDUSP; MAE/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.
- FIGUEIREDO, Arthur Napoleão. *As coleções etnográficas da Universidade Federal do Pará*. Catálogo, Belém: DEAN/UFPA, 1981. (mimeo)
- FRIKEL, Protásio. *Os Xikrin - Equipamento e Técnica de subsistência*. Belém: MPEG, 1968. (Publicações Avulsas, n.º 7)
- GIANNINI, Isabelle Vidal. *A ave resgatada: a impossibilidade da leveza do ser*. Dissertação de Mestrado São Paulo: USP, 1991a (mimeo)
- MUSEU DO ÍNDIO. *Catálogo do Acervo Etnográfico da Coleção Xikrin* (on line). Disponível em: <[http:// w.w.w. museudoíndio.org.br](http://w.w.w.museudoíndio.org.br)>. Acesso em agosto 2000.
- RIBEIRO, Berta G. *Dicionário de Artesanato Indígena*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1988.
- RIBEIRO, Darcy et. alli. *Suma Etnológica Brasileira*. Edição atualizada do *Handbook of South American Indians*. Vol. 3-Arte índia, Petrópolis: Vozes/FINEP, 1987a.
- _____. *Suma Etnológica Brasileira*. Edição atualizada do *Handbook of South American Indians*. Vol. 2-Tecnologia indígena, Petrópolis: Vozes/FINEP, 1987b.
- VIDAL, Lux. *Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira: os Kayapó-Xikrin do rio Cateté*. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1977.
- _____. "A pintura corporal entre índios brasileiros" In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, n.º 21, 1978: pp. 87-99.
- _____. "A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Cateté" In: VIDAL, Lux (Org.) *Grafismo indígena: estudo de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel/EDUSP e FAPESP, 1992: pp. 143-189.
- SILVA, Fabíola Andréa. *As tecnologias e seus significados: um estudo da cerâmica Asuriní do Xingu e da cestaria dos Kayapó-Xikrin sob uma perspectiva etnoarqueológica*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2000. (mimeo)