

**Universidade Estadual Paulista**  
**“Julio de Mesquita Filho”**  
**Instituto de Artes**  
**Programa de Pós-Graduação em Artes**

**Jean-Jacques Armand Vidal**

**A cerâmica do povo Paiter Suruí de Rondônia:  
continuidade e mudança cultural, 1970-2010**

**São Paulo**  
**2011**

**Universidade Estadual Paulista**  
**“Julio de Mesquita Filho”**  
**Instituto de Artes**  
**Programa de Pós-Graduação em Artes**

**Jean-Jacques Armand Vidal**

**A cerâmica do povo Paiter Suruí de Rondônia:  
continuidade e mudança cultural, 1970-2010**

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, linha de pesquisa processos e procedimentos artísticos, Sob orientação da Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Geralda Mendes F. S. Dalglisch (Lalada). Para obtenção do título de Mestre em Artes.

**São Paulo**

**2011**

Vidal, Jean-Jacques Armand, 1960-

**V648c** A cerâmica do povo Paiter Suruí de Rondônia: continuidade e mudança cultural, 1970-2010 / Jean-Jacques Armand Vidal. - São Paulo, 2011.  
142 f.; il.

Bibliografia

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Geralda Mendes F. S. Dalglish(Lalada)  
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011.

1. Cerâmica – Suruí – Rondônia. 2. Artesanato. I. Dalglish, Geralda Mendes F. S.. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

Jean-Jacques Armand Vidal

**A cerâmica do povo Paiter Suruí de Rondônia:  
Continuidade e mudança cultural, 1970-2010**

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, linha de pesquisa processos e procedimentos artísticos, Sob orientação da Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Geralda Mendes F. S. Dalglish (Lalada), para obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Banca examinadora

---

Professora Doutora Geralda Mendes F. S. Dalglish (Lalada). IA/UNESP

---

Professor Doutor Alberto Tsuyoshi Ikeda. IA/UNESP

---

Professora Doutora Betty Mindlin.

---

Professora Doutora Márcia Angelina Alves (Suplente). MAE/USP

---

Professor Doutor Milton Terumitsu Sogabe (suplente). IA/UNESP

## **Agradecimentos**

Para esta pesquisa e redação final de mestrado pude contar com o apoio de muitas pessoas e instituições, agradeço principalmente:

A Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Geralda Mendes F.S. Dalgligh (Lalada), por aceitar me orientar e estar sempre atenta ao desenvolvimento de meu trabalho.

A Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Márcia Angelina Alves, Arqueóloga do MAE/ USP Pelo incentivo e apoio à pesquisa.

A Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Betty Mindlin, antropóloga que nos anos 70 e 80 trabalhou entre os Suruí, publicando varias obras sobre este povo e que generosamente colocou sua coleção cerâmica a minha disposição, incentivando também meu trabalho.

Ao Prof. Dr. Alberto Ikeda, pelas suas numerosas considerações durante a banca de qualificação.

Ao Prof. José Carlos Levinho, diretor do Museu do Índio- RJ, por facilitar meu relacionamento com os funcionários da FUNAI em Rondônia.

Agradeço também a antropóloga Lux Vidal pela leitura atenciosa e suas considerações.

Devo muito também, aqui em São Paulo, ao apoio de Beatriz Katinsky pela leitura atenciosa do texto, além de sua amizade e disponibilidade.

Em Rondônia agradeço a Maria do Carmo Barcellos e sua família por ter me acolhido em sua casa, Cacoal Rondônia, em diferentes ocasiões e por ter me acompanhado em parte durante minha pesquisa de campo.

Agradecimentos especiais aos índios Paiter Suruí da aldeia Gãbgir da linha 14. Em primeiro lugar Uraan Anderson Suruí e sua esposa e família em cuja casa me hospedei durante a pesquisa de campo. Uraan me acompanhou na maioria das expedições, traduzindo quando necessário a fala das artesãs. Agradeço muito também ao seu pai Gasadap Suruí que me autorizou a fazer esta pesquisa como também a Manoel Suruí.

Agradeço especialmente as artesãs: Pamatoa, Gobi, Sobag, Pagopur, Imãgui, Pamalonãg, Akapeti, Tereza Suruí, Lurdes Suruí, Margarida Suruí, Susana Suruí e Mapinõr que sempre me trataram gentilmente, me transmitindo seus conhecimentos com muita paciência e competência.

Agradeço ainda aos funcionários da FUNAI de Cacoal, especialmente Ana Néri Santos de Souza pela sua atenção e por nos acompanhar até a aldeia. Como também a Laide Ruiz Ferreira, Funcionária da Secretária de Educação de Rondônia.

Não posso deixar de mencionar o apoio de Victor Toniceli Balaton do setor tecnológico SAT cerâmica da Escola SENAI Mario Amato- SP, pelas análises laboratoriais.

Agradeço ao Programa de apoio a pesquisa do IA/UNESP – PROAP.

## Resumo

Esta pesquisa é o resultado de um trabalho de campo sobre um aspecto específico da cultura material dos índios Suruí de Rondônia, a cerâmica. A investigação se fez através de levantamento etnográfico, registro fotográfico e vídeo dos procedimentos utilizados por este povo para fabricar suas peças, verificando a localização da matéria-prima, procedimentos de extração deste material, possíveis temperos agregados a argila, técnicas de modelagem, queima, tratamento de superfície e função utilitária e ritualística das peças, com ênfase nas relações sociais envolvidas neste processo.

Este estudo propôs-se também a recolher e documentar peças cerâmicas contemporâneas, com a finalidade de comparar a produção atual com as coleções Suruí dos anos 70 e 80 do século XX, do acervo particular da antropóloga Betty Mindlin, e de peças elaboradas em 2010 na aldeia Gãbgir, de modo a verificar, de um lado, a continuidade dos processos tecnológicos e de outro lado as mudanças culturais, em termos de morfologia, volume, acabamento de superfície, além de observar se fatos históricos como os contatos com os não indígenas influíram ou alteraram a produção cerâmica em relação aos processos de manufatura, implementos utilizados, técnicas empregadas, usos e interferências nas relações sociais.

**Palavras chave:** Cerâmica Suruí - Cultura material – Artesanato indígena - Formas e volumes - Continuidade e mudança cultural - Estado de Rondônia.

## Abstract

This paper proposes to do a field research about an specific feature of the Rondonian Suruí's material culture, particularly the ceramic. The research is carried out through an ethnographic survey, electronic media (video) and photographic register of the procedures followed by this group in making its clay containers. This search also involves trying to investigate their methods in finding the raw material, the extraction of this material, the possible elements added to the clay, the modeling techniques and the firing process. Additionally It intends to verify the possible relations between the manufactured containers and the Suruí's myths together with their ritualistic and/or utilitarian function, focusing on the social relations involved in this process.

Moreover, This paper also intends to gather and document contemporary ceramic containers comparing the production of the last thirty years of the 20<sup>th</sup> century, to the anthropologist Betty Mindlin's private collection, as well as to the ceramic manufactured in Gãbgir settlement in 2010 in order to examine, on one hand, the continuity in the technological procedures and, on the other hand, the cultural changes in relation to the clay pieces morphology, volume, surface finishing, as well as observing if historical facts like the contact with the western society influenced or altered the ceramic production in relation to their manufacturing procedures, implements, morphology and techniques, usage and interferences in their social relations.

**Key words:** Ceramic – material culture – Suruí from Rondônia – Form and volume – cultural continuity and change.



## Abstract

Esta investigación es el resultado de un trabajo de campo sobre un aspecto específico de la cultura material de los indígenas Suruí de Rondônia, la cerámica. La pesquisa se hizo a través de levantamiento etnográfico, registro fotográfico y vídeo de los procesos utilizados por este pueblo para fabricar sus piezas, verificando la ubicación de la materia prima, procesos de extracción de este material, posibles sustancias añadidas a la arcilla, técnicas de modelado, quema, tratamiento de superficie y función utilitaria y ritualística de las piezas, con énfasis en las relaciones sociales involucradas en este proceso.

Este estudio se propone, además, a recolectar y documentar piezas cerámicas contemporáneas, con la finalidad de comparar la producción actual con las colecciones Suruí de los años 70 y 80 del siglo XX, del acervo particular de la antropóloga Betty Mindlin, y de piezas elaboradas en 2010 en la aldea Gãbgir, de modo a averiguar, de un lado, la continuidad de los procesos tecnológicos y de otro los cambios culturales en términos de morfología, volúmen, acabado de superficie, además de observar si hechos históricos como los contactos con los no indígenas han influenciado o han alterado la producción cerámica respecto a los procesos de manufactura, implementos utilizados, técnicas empleadas, usos e interferencias en las relaciones sociales.

**Palavras chave:** Cerámica Suruí - Cultura material – Artesanato indígena - Formas e volumes - Continuidad e cambios culturales - Estado de Rondônia.

## Lista das Figuras.

Figura 1: Apoena e Francisco Meirelles na época do contato com os Suruí. Foto autor desconhecido

Figura 2: Mapa do Estado de Rondônia, por satélite junho de 1985, em 20/07/2011 [www.zonu.com/brasil\\_mapas\\_esp/mapa\\_satelital\\_foto\\_imagen\\_satelite\\_deforestacion\\_estado\\_rondonia\\_brasil\\_3htm](http://www.zonu.com/brasil_mapas_esp/mapa_satelital_foto_imagen_satelite_deforestacion_estado_rondonia_brasil_3htm). Às 12:00 horas.

Figura 3: Mapa do Estado de Rondônia- Fonte mapa em 20/03/2011 às 18:00 horas, [WWW.guianet.com.br/ro/maparo.htm](http://WWW.guianet.com.br/ro/maparo.htm)

Figura 4: Mapa T.I Sete de Setembro, fonte act\_brasil 2008, em 20/07/2011, [WWW.equipe.org.br/mapas\\_dentro.php?tipoid=5](http://WWW.equipe.org.br/mapas_dentro.php?tipoid=5)

Figura 5: Casa tradicional Suruí. Foto Betty Mindlin, 1982.

Figura 6: Casas Suruí atuais da linha 14. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 7: Banners de divulgação dos projetos culturais Suruí.

Figura 8: Apetrechos de tralhas domésticas. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 9: Gráfico do percentual de famílias que praticam atividade de coleta. Fonte Associação Metareíla, 2010.

Figura 10: Percentuais e números de famílias que praticam os diversos tipos de coleta no total das 158 famílias entrevistadas. Fonte associação Metareíla, 2010.

Figura 11: Saída da aldeia para buscar argila. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura12: Artesã entrando na mata carregando cesto-cargueiro *adó*. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura13: Artesã no fundo do igarapé seco, procurando argila. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 14 a 22: Extração da argila. Fotos Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 23: Artesãs no leito do igarapé. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010

Figura 24: Artesãs limpando a argila. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 25 a 27: Armazenamento da argila. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 28: Fabricação do balaio. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 29 a 31: forrando o Balaio. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 32: Caminho de volta para a aldeia. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 33: Pausa no caminho. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 34: Pausa na chegada. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 35 e 36: Sementes. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 37: Palhoça, ambiente doméstico. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 38: Local de produção. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 39 a 41: Umedecendo a argila. Foto Jean-Jacques Vidal.

Figura 42 a 46: Seqüência do gesto de sovar a argila. Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 47 a 49: Seqüência da modelagem. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 50: Molde de apoio. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 51 a 53: Seqüência da construção de uma peça. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 54: Sustentação da peça. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 55: Amarração da borda da peça. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 56: Alisamento da peça. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 57: Polimento da peça. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 58: Proteção da peça. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 59: Pré aquecimento da peça. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 60: Na roça tirando a casca do breu. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 61: Carregando a lenha. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 62: Preparação do local da queima. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 63: Preparação da estrutura para queima. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 64: Preparação da fogueira. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 65: Emborcando a peça na fogueira. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 66 a 68: Cobrir a peça com a casca de breu. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 69 a 71: Queima. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 72: Fogueira para produzir fumaça. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 73: Esfumaçamento. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 74: Entrecasca do jequitibá. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 75 e 76: Aplicação do jequitibá. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 77: Acabamento da peça. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 78: Cesto gameliforme, tampa das peças. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 79: Detalhe do trançado. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 80: Peça *lobeah*. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 81: Peça *men-moya*. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 82: Peça *toruk*. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 83: Peça para armazenar jenipapo. Foto Jean Jacques Vidal, 2010.

Figura 84: Peça fusão. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 85: Peça *soup-soupey*. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 86: Panela com tampa de barro. Foto Jean Jacques Vidal, 2010.

Figura 87: Reutilização de cacos. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 88: Acondicionamento das peças. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 89: Produção de artefatos. Gráfico, fonte Associação Metareíla, 2010.

Figura 90: Percentual de matérias prima mais coletada. Gráfico, fonte Associação Metareíla, 2010.

Figura 91 e 92: Lábios das peças. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 93: *Itxirah*. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 94: *Soup*. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 95: *Toruk*. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 96: *Lobeup*. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 97: *Itirgup*. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 98: *Soup*. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 99: *Itxirah*. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 100: *Soup*. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 101: Tabela - porosidade e absorção de água, fonte relatório SENAI, 2010.

Figura 102: Gráfico - curva de porosidade, fonte relatório SENAI, 2010

Figura 103: Gráfico - curva absorção de água, fonte relatório SENAI, 2010.

Figura 104: Tabela - Análise química, fonte relatório SENAI, 2010.

Figura 105 e 106: Superfície de peças queimadas. Foto Jean-Jacques Vidal, 2011

Figura 107: Queima redutora. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 108: Microscopia. Foto, fonte relatório SENAI, 2010.

Figura 109: Microscopia. Foto, Fonte relatório SENAI, 2010.

Figura 110: Tintura de jequitibá. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 111: Radiografia de uma peça. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 112: Vasilha *lobeah* com peixe e milho. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 113: Crianças com a mãe. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 114: Artesã Pamatoa. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 115: Preparação das crianças para o ensaio da festa *Mapimãí*. Foto professora Dilma 2006.

Figura 116: Ensaio da festa ritualística do *Mapimãí*. Foto professora Dilma, 2006.

Figura 117: Desenhos. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 118: *Metare*. Foto Betty Mindlin, 1982.

Figura 119: Roça. Foto Betty Mindlin, 1982

Figura 120: *Mapimaí*. Foto Betty Mindlin, 1982

Figura 121: *Mapimaí*. Detalhe foto Betty Mindlin, 1982 Escola.

Figura 122: Bebendo *Makaloba*. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010. ( painel exposto na casa da cultura Apoena Meireles).

Figura 123: Cozinhando a sopa. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 124: Modelagem de uma peça. Foto Jesco Von Puttmaker, 1970.

Figura 125: Modelagem de uma peça. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

Figura 126: Reutilização de um caco cerâmico. Foto Jesco Von Puttmaker, 1970.

Figura 127: Reutilização de um caco cerâmico. Foto Jean-Jacques Vidal, 2010.

## **LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS**

ACT Brasil – Equipe de Conservação da Amazônia

CERNIC – Centro de Reabilitação Neurológica Infantil de Cacoal

EMBRAPA – Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária

FUNAI – Fundação Nacional do Índio

FUNASA – Fundação Nacional de Saúde

IAMÀ – Instituto de Antropologia e Meio Ambiente

IBAMA – Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e Recursos Naturais Renováveis

IBDF - Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e estatística

IEB – Instituto Internacional de Educação do Brasil

IFAM – Instituto Federal do Amazonas

INCRA - Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária

ISA - Instituto Socioambiental

KANINDÉ – Associação de Defesa Etno Ambiental

METAREILÁ – Associação Metareilá do Povo Indígena Suruí

ONG - Organização Não-Governamental

PACA – Proteção Ambiental Cacoalense

PIC - Projeto Integrado de Colonização

PIN - Programa de Integração Nacional

POLAMAZÔNIA - Programa de Pólos Agropecuários e Agrominerais da Amazônia

PLANAFLORO – Plano Agropecuário e Florestal de Rondônia

POLONOROESTE - Programa Integrado de Desenvolvimento do Noroeste do Brasil

PND - Plano Nacional de Desenvolvimento

SENAI - Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial

T.I – Terra Indígena

## **Tabela Periódica dos elementos Químicos**

C – Carbono

O – Oxigênio

NA – Sódio

MG – Magnésio

Ca – Cálcio

AL – Alumínio

Si – Silício

CL – Cloro

K – Potássio

Ti – Tálcio

Fe – Ferro

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>18</b>
<b>CAPÍTULO 1:</b>	
Contexto histórico e síntese bibliográfica da ocupação do Estado de Rondônia aos primeiros contatos com os índios Suruí .....	23
Os primeiros contatos dos índios com os indigenistas.....	25
Anotações sobre a organização social e política dos Suruí.....	30
Divisão sexual do trabalho.....	37
<b>CAPÍTULO 2:</b>	
Estudo do processo para produção cerâmica.....	43
Extração da matéria prima.....	44
Local de trabalho.....	53
Técnicas de modelagem.....	55
Acabamento antes da queima.....	59
Secagem.....	61
Queima.....	62
Acabamento após a queima.....	70
Uso da cerâmica.....	72
Reutilização ou descarte dos cacos cerâmicos.....	78
Comercialização.....	79
<b>CAPÍTULO 3:</b>	
Análise tecnotipológica da cerâmica Suruí.....	82
Análise das formas.....	82
Análise laboratorial: componentes das argilas, presença de pinturas vegetais ou minerais de superfície e temperatura de queima .....	93



## **CAPÍTULO 4:**

A presença da Cerâmica nos mitos e ritos.....	104
A cerâmica nos mitos.....	105
Rituais no processo de produção cerâmica.....	109

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>119</b>
----------------------------------	------------

<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>122</b>
--------------------------	------------

<b>ANEXOS.....</b>	<b>127</b>
--------------------	------------

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação visou elaborar uma etnografia da cultura material cerâmica do povo indígena Suruí, com ênfase na pesquisa de campo. Propôs ainda, recolher e documentar peças cerâmicas contemporâneas, com a finalidade de comparar a produção atual com as coleções Suruí dos anos 70 e 80 do século XX, do acervo particular da antropóloga Betty Mindlin, e de peças elaboradas em 2010 na aldeia Gãbgir, de modo a verificar, de um lado, a continuidade dos processos tecnológicos e de outro lado, as mudanças culturais.

A partir dos dados recolhidos, procurou-se prosseguir no sentido de observar se fatos históricos, como os contatos com não índios, influíram ou alteraram a produção cerâmica em relação aos processos de manufatura, implementos utilizados e técnicas empregadas, além da interferência do uso de utensílios industrializados. Procurou-se ainda avaliar as mudanças em relação à obtenção da matéria prima tendo em vista o grande desmatamento ocorrido na região.

O desenvolvimento da pesquisa de campo, para observar a cadeia operatória da cerâmica Suruí, foi feito em Julho de 2010 na terra indígena Sete de Setembro, no Estado de Rondônia, com intuito de analisar a produção cerâmica atual no que diz respeito à escolha de matérias primas e técnicas de manufatura. Paralelamente realizou-se um estudo comparativo tecnotipológico e morfológico em 40 peças cerâmicas Suruí das coleções citadas acima. Sabemos da existência de peças cerâmicas Suruí no acervo do Museu do Índio - FUNAI, RJ. Não nos foi possível, por enquanto conhecer esta coleção, apesar do interesse demonstrado pelo diretor do museu, professor José Carlos Levinho, em apoiar a produção e valorização de artefatos Suruí assim como sua comercialização.

Estudar a cerâmica Suruí envolve muito mais do que apenas o fator cerâmico. Sabemos que em uma sociedade indígena a cultura material se insere em um universo maior, que incluem as relações sociais, a relação com a natureza e com a sobrenatureza. A arte e mesmo as práticas tecnológicas não ficam desligadas destas outras dimensões. Sendo os índios, em sua maioria, grandes ceramistas sempre nos interessamos em pesquisar e ler sobre este assunto. Foi assim que conhecemos melhor cerâmicas como as dos Assurini, Palikur, Galibi, Kadiweu,

Maxacali como também e especialmente peças arqueológicas como as da cultura Santarém e Marajoara entre outras. Ficava claro para nós que para a maioria das sociedades indígenas a decoração dos recipientes cerâmicos era também um modo de expressão estética, reveladora da identidade de um povo e de sua maneira de interpretar o mundo.

Em 1986, pela primeira vez, tivemos a oportunidade de visitar a cidade de Cacoal em Rondônia. Naquela ocasião, enquanto ceramista, fomos chamados para montar um atelier de cerâmica no Centro de Recuperação Neurológico de Cacoal-CERNIC, cujo objetivo era o de estruturar o atelier de forma a atender a população local e os próprios alunos do CERNIC, além de formar dois responsáveis pelas atividades e produções cerâmicas.

Nesta ocasião ficamos hospedados na casa de uma das fundadoras deste centro, Maria do Carmo Barcellos que também conhecia bem os índios desta região e possuía em sua casa peças cerâmicas dos Suruí, eram peças que admirávamos bastante, pelas belas formas e a coloração de tons quentes, sem nenhuma decoração a não ser os matizes provenientes da própria matéria prima. Ao longo destes últimos trinta anos tivemos várias oportunidades de voltar a trabalhar nesta região, mas somente em 2010 nos interessamos em fazer um levantamento aprofundado da cerâmica Suruí. Entendemos que se queríamos estudar a cerâmica deste povo indígena, deveríamos acompanhar todo o processo, junto com as ceramistas, observando, além das técnicas, os comportamentos, atitudes, gestos e emoções, sempre atentos às explicações das artesãs sobre o seu trabalho e sua arte.

O primeiro capítulo desta dissertação trata do contexto histórico através de uma síntese bibliográfica, fazendo um breve levantamento da colonização da Amazônia, mais especificamente do Estado de Rondônia a partir dos anos 70 do século XX, período no qual foram feitos os primeiros contatos com o povo Suruí.

O segundo capítulo, diretamente relacionado à pesquisa de campo, procura verificar o estudo da cadeia operatória da produção dos artefatos cerâmicos. Neste capítulo estão relacionados os processos da produção cerâmica, tais como: a retirada da matéria prima, ferramentas utilizadas, local de trabalho, técnicas de modelagem, acabamentos de superfície, secagem das peças, queimas, uso social da cerâmica e comercialização.

O terceiro capítulo consistiu em uma análise técnotipológica e morfológica das peças. Esta análise procurou verificar as formas e medidas das peças, técnicas empregadas e interpretação dos dados obtidos através da análise dos componentes físico-químicos realizados pelo Núcleo de Tecnologia Cerâmica do laboratório de microscopia da Escola do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial-SENAI Mario Amato, a fim de verificar a estrutura do material empregado no fabrico das peças.

No quarto capítulo verificou-se a presença da cerâmica nos mitos e possíveis rituais que envolvem a produção cerâmica das artesãs Suruí, além de relacionar a produção cerâmica atual com a cerâmica dos anos 70 e 80 verificando a continuidade e as mudanças culturais ocorridas ao longo do tempo.

### **Fundamentação teórica: pressupostos teórico-metodológicos**

O método de observação participante instituído por Malinowski assim como o indutivo e intensivo instituído por Boas foram empregados nesta pesquisa em 2010. Os procedimentos foram os seguintes: acompanhamento de todas as etapas de produção, entrevistas, registro fotográfico e realização de um DVD documentando todos os aspectos da produção cerâmica.

Foram executados exames laboratoriais de amostras cerâmicas via: microscopia de luz transmitida além de Microscopia Eletrônica de Varredura (MEV) e análise por EDS (Espectro por Energia Dispersiva). Esses Métodos empregados foram fundamentais para detectar a estrutura sedimentológica das argilas, da presença ou não de tempero na argila e verificar quais os componentes de impermeabilização que foram utilizados nas peças. O estudo técnotipológico das coleções particulares formado por 40 vasilhames possibilitou verificar se formas elaboradas no período do contato ainda se encontram presentes na produção cerâmica atual das artesãs Suruí.

Nesta dissertação foram empregados alguns conceitos procedentes da escola sociológica francesa, direcionados à arqueologia e à etnologia: *gesto* (Leroi-Gourhan, 1964), *habitus* (Bourdieu, 1977) e *cadeia operatória* (Lemonnier, 1976) e a obra de Boas (1927) voltada para o paradigma do particularismo histórico cultural e a noção de estética e de simbolismo na produção da cultura material e nas atividades produtivas do grupo.

O conceito de Gesto elaborado por Leroi-Gourhan (1964), refere-se a operações mentais executadas pelas mãos para transformar matérias primas, através de técnicas e materialização na produção da forma física do objeto para verificar a continuidade ou a mudança de gestos culturais.

Na definição de Bourdieu, o conceito de *habitus* trata de conhecimentos adquiridos, que se concretizam na prática não necessariamente de forma consciente. Assim, sem alterar a transmissão de competências, os indivíduos podem transformar esse conhecimento em função de determinados acontecimentos ou alterações sejam elas ambientais, sociais ou materiais e que estejam ligadas à prática. (Bourdieu, 1977).

Os processos de mudança cultural na teoria de Bourdieu possuem um aspecto muito significativo, pois eles relacionam as práticas sociais às histórias culturais da sociedade. Para esse autor o hábito transmitido ao longo do tempo desempenha um papel ativo dentro de uma sociedade através da ação e se transforma através dessas mesmas ações.

O conceito de *cadeia operatória* procura caracterizar o processo de produção como: seleção de matérias-primas, energia gasta, técnicas de montagem e acabamento do artefato, queima, uso e reuso da cerâmica indígena Surui, centrada nos seguintes autores: Leroi-Gourhan (1943 e 1964) e Lemonnier (1976 e 1983)

O conceito de *cadeia operatória* é formado por um encadeamento de técnicas onde as operações são articuladas como malhas ao longo de um processo. Tal processo objetiva um resultado, de tal maneira que o observador deve poder reproduzir o ato técnico, mesmo isolado numa série em que faz sentido, tanto tecnicamente como socialmente (Balfet, 1991).

A introdução do conceito de *cadeia operatória* foi formada no início de 1950, por Marcel Mauss que sublinhou a necessidade de estudar “os diferentes momentos da fabricação, desde o material bruto até o objeto terminado” (Mauss, 1947). Em Leroi-Gourhan (1964), no conceito de cadeia operatória “a técnica é ao mesmo tempo gesto e ferramenta, organizados em cadeias por uma verdadeira sintaxe que dá às séries operatórias, ao mesmo tempo, sua firmeza e flexibilidade”. Para Lemonnier (1983), *cadeia operatória* é o meio pelo qual podemos compreender não só a cultura material, mas as técnicas como um sistema, objetivando entender os

processos mentais e materiais envolvidos na tecnologia propriamente dita. (Lemonnier, 1983)

Segundo Boas, um valor estético é conferido ao trabalho quando o tratamento técnico atinge um determinado grau de excelência e quando o controle dos processos envolvidos é tal que algumas formas características são produzidas. Chamamos arte ao processo sendo que os resultados podem ser julgados do ponto de vista da perfeição formal (Boas, 1927).

## CAPÍTULO 1

### Contexto histórico e síntese bibliográfica da ocupação do estado de Rondônia aos primeiros contatos com os índios Suruí

A ocupação do Estado de Rondônia deu-se de diversas maneiras ao longo da sua história. Desde o Brasil colônia, por este território atravessaram diversas expedições como as dos bandeirantes. Pela região também passaram, expedições de captura de índios realizadas por colonos e aventureiros, missionários jesuítas, comerciantes, militares, empresas com interesse na borracha e posteriormente no minério e na madeira. Do ponto de vista das políticas públicas, o Estado promoveu ações de segurança nacional e ocupação do território durante o governo militar nos anos 70 do século XX.

Devido à demanda da borracha nos séculos XIX e XX houve a necessidade da construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré. Frente às dificuldades de encontrar mão de obra especializada na região, as várias empresas envolvidas na construção desta ferrovia tiveram que contratar mão de obra de outras regiões e até mesmo estrangeira. No entanto, havia dificuldades em manter essa mão de obra devido às condições árduas da região e às doenças tropicais, em especial a malária, que causavam uma mortalidade acentuada dos trabalhadores.

De 1940 a 1950, um novo ciclo econômico da borracha e a mineração de cassiterita promoveram o crescimento de 50% na população do então território Guaporé (criado em 1943 e que veio a se chamar "Território de Rondônia" em 1956 em homenagem a Cândido Rondon). Conseqüentemente, sobretudo a partir dos anos 50, novamente os Suruí Paiter tiveram que abandonar as aldeias. Essa época é lembrada em cantos e relatos, como o do herói Waióí, que já convivera com não-índios no início do século XX e que, sem ser acreditado, contava aos seus a vida daquela gente que comia arroz e feijão e tinha panelas, facões, machados e armas de fogo. (Instituto Sócio-ambiental, 2011)<sup>1</sup>

O período da primeira metade do século XX caracteriza-se por diversas empreitadas no território de Rondônia. Os ciclos da borracha, a criação da ferrovia

---

<sup>1</sup> Instituto Socioambiental (ISA): é uma organização da sociedade civil brasileira, sem fins lucrativos, fundada em 1994 para propor soluções que integrem questões sociais e ambientais, com foco central na defesa de bens e direitos sociais, coletivos e difusos relativos ao meio ambiente, ao patrimônio cultural e às populações indígenas e tradicionais. Referência: [www.socioambiental.org](http://www.socioambiental.org) ou [www.pib.socioambiental.org](http://www.pib.socioambiental.org). "O verbete sobre os Suruí Paiter foi elaborado a partir de um esforço conjunto entre a Metareilá (Organização Metareilá do Povo Indígena Paiter), a Associação de Defesa Etnoambiental Kanindé e a Antropóloga Betty Mindlin. Cada um dos colaboradores contribuiu com suas experiências adquiridas junto aos Paiter, a fim de que o povo Suruí fosse apresentado da melhor forma possível".

madeira-mamoré e as picadas abertas por Rondon<sup>2</sup>, durante sua tarefa de instalar vias de telégrafos para expandir a comunicação pelo território brasileiro, tiveram um papel importante na ocupação da região. Tais fatos contribuíram para uma forte migração de outras regiões do país como a do nordeste para as terras deste estado. Diferentemente das outras investidas, Rondon, formado dentro de um pensamento positivista, encorajava cientistas de áreas e especialidades diversas para participarem de suas expedições.

Os cientistas que colaboraram com a Comissão Rondon realizaram estudos e pesquisas sobre a flora, a fauna, o solo, o subsolo e no campo das pesquisas minerais. As expedições científicas que se realizaram na Amazônia, até então, foram financiadas por governos estrangeiros ou por entidades a eles vinculados. Caracterizando-se por adotar uma postura diferente da mentalidade que prevalecia até então, a ação do General Rondon frente aos conflitos com os indígenas, ao invés de exterminá-los, realizava a pacificação e a proteção dos mesmos, exigindo dos seus comandados a obediência e o respeito aos valores da concepção positivista que defendia os povos indígenas, expressa no lema: "Morrer se preciso for, matar nunca". (MATIAS, 2001, p.63)<sup>3</sup>

Foi nesse contexto histórico que a região de Rondônia foi recebendo migrantes das regiões do nordeste, mas, principalmente com o fim da economia extrativista da borracha, o governo inicia na década de 60 do século XX os projetos de rodovias na Amazônia. Segundo MATIAS:

Após o colapso da economia extrativista da borracha, o governo federal e estadual promoveu inúmeras tentativas de colonização e de recuperação econômica objetivando superar o período de retração e estagnação das frentes de ocupação e da situação de penúria e miséria em que se encontrava a população da Amazônia. Efetivamente, foi na década de 60 que teve início um novo processo de ocupação econômico-demográfico, com a abertura das Rodovias Belém-Brasília, Transamazônica, Cuiabá-Santarém e da Rodovia Marechal Rondon, hoje BR-364, que liga Cuiabá a Porto Velho e ainda, com a elaboração e implementação de inúmeros planos e programas de desenvolvimento regional, a partir da segunda metade desta década, durante os governos militares e da Nova República. (MATIAS, 2001, p.66)

Podemos constatar que a partir da construção da rodovia BR-364, que atravessa o Estado de Rondônia, abriram-se possibilidades efetivas de ocupação deste território. Neste período, as políticas do governo militar, sob o pretexto de

---

<sup>2</sup> "Candido Mariano da Silva Rondon conhecido como Marechal Rondon nasceu em maio de 1865, em Mimoso, distrito próximo a Cuiabá. Ao implantar as linhas telegráficas, percorreu mais de 50 mil quilômetros descobrindo um Brasil escondido entre selvas e sertões. Teve primordial atuação na integração nacional. O marechal tornou-se um pacifista defensor das populações indígenas gerando uma nova relação entre estado e indígenas"(FREIRE, Carlos Augusto da Rocha,2009).

<sup>3</sup> MATIAS, O, F. *Ocupação, políticas públicas e gestão ambiental de unidade de conservação do estado de Rondônia. O estudo de caso do parque estadual de Guajará Mirim*. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Rio Claro. 2001.



ocupar o território por uma questão de segurança nacional, proporcionaram, segundo o último Levantamento Socioeconômico, (2010) uma migração de sulistas, principalmente de pequenos produtores rurais em busca de terras.

Na década de 1960, o processo de intensificação da mecanização das lavouras e a industrialização nas regiões sul e sudeste do Brasil determinaram conflitos que levaram a população rural a promover um grande êxodo. Para responder a pressões e conflitos, o governo federal necessitava disponibilizar áreas para assentar a população migrante. O Território Federal de Rondônia foi escolhido como alvo principal da ocupação. A BR 364, construída nos anos 60, se tornou a espinha dorsal que traria levas e levas de colonos sem terra para Rondônia. O lema —integrar para não entregar justificava a violência do processo colonizador imposto aos tradicionais habitantes que não eram contabilizados pela matemática oficial. Neste contexto de políticas governamentais, os povos indígenas que se interpunham ao caminho traçado pela colonização deveriam ser atraídos e integrados à sociedade nacional. (Levantamento Socioeconômico, 2010,)<sup>4</sup>

A partir dessas políticas vários projetos foram implantados na região, provocando mudanças no sistema de produção, passando de um sistema extrativista, para a pecuária e a agropecuária provocando desmatamentos e conflitos dos imigrantes com a população nativa, neste caso os índios. O *programa integrado de desenvolvimento do Noroeste do Brasil – POLONOROESTE*<sup>5</sup>, financiado pelo Banco Mundial concluiu a construção e a pavimentação da BR 364 acelerando brutalmente o processo migratório. Essa migração transformou o Estado de Rondônia em curto espaço de tempo - apenas uma década – num dos Estados mais devastados, com problemas de infraestrutura nas cidades que se multiplicavam. As conseqüências nestes últimos 30 anos foram brutais principalmente na área ambiental e social.

### **Os primeiros contatos dos índios com os indigenistas**

Os Suruí foram contatados em 1969 pela expedição da Fundação Nacional do Índio- FUNAI, através da frente de trabalho de atração, coordenada pelos

---

<sup>4</sup> Levantamento socioeconômico, 2010. Associação Metareilá do povo indígena Suruí. [metareila@paiter.org](mailto:metareila@paiter.org) site [www.surui.org](http://www.surui.org).

A Associação Metareilá, criada em 1988, foi a primeira organização indígena de Rondônia, criada para defender os direitos indígenas, em especial os direitos do povo Paiter, e voltada para promover ações que valorizem a cultura, o desenvolvimento sustentável e o combate à exploração ilegal de madeira que ocorre na terra indígena Sete de Setembro.

<sup>5</sup> O Programa Integrado de Desenvolvimento do Noroeste do Brasil - POLONOROESTE foi criado pelo Decreto Nº 86.029, de 27 de maio de 1981

sertanistas Francisco Meirelles e seu filho Apoena Meirelles<sup>6</sup>, no dia 7 de setembro de 1969, após uma longa e paciente troca de presentes. Segundo Coimbra Junior:

A História do contato dos Suruí com a sociedade nacional reveste-se de situações dramáticas, haja vista a violência que caracterizou o processo de “integração” desta comunidade na sociedade Nacional. Inicialmente os conflitos ocorriam esporadicamente com grupos de garimpeiros que chegaram a Rondônia na década de 50 em busca de diamantes e cassiterita. “Em sua maioria eram ex-seringueiros que chegaram à Amazônia nos anos 40, vindos principalmente dos sertões nordestinos na categoria de” soldados da borracha”. Com a derrocada da empresa extrativista da borracha logo após a segunda guerra, estes homens foram impelidos a arriscarem suas vidas, jogando com a sorte nos novos garimpos que estavam sendo descobertos no território, como única forma de sobreviverem.

Com a conclusão da BR- 364 (rodovia Cuiabá-Porto Velho), milhares de colonos vindos principalmente do Paraná e Espírito Santo, afluíram ao Território em busca de terras férteis e com documentação que estavam sendo tão propaladas em suas terras de origem. Apossavam-se das terras aleatoriamente e assim, iniciou-se mais uma frente de conflitos que perdura até os dias de hoje.

A estes fatores somam-se às enfermidades infecto-contagiosas e certos hábitos adquiridos a partir dos “civilizados” acarretando em um processo de descaracterização do grupo que, pela sua intensidade, nos impressiona como uma luta sem paralelos na nossa história, a qual se trava na última fronteira para a expansão da sociedade nacional na Amazônia. (COIMBRA JUNIOR, 1981)<sup>7</sup>.

Através desses diferentes fatos históricos, podemos perceber, como, a partir do contato com a sociedade nacional, inúmeras alterações ocorreram no modo de vida dos povos indígenas que habitavam estas áreas. Um ano apenas após o contato os índios são vítimas de inúmeras doenças o que segundo a antropóloga Betty Mindlin<sup>8</sup> (1985) levou-os a morar mais próximo ao posto da FUNAI criado na terra indígena Sete de Setembro na Linha 14<sup>9</sup> (ver figura 02), buscando assistência

<sup>6</sup> LEONEL, M e MINDLIN, B. **Apoena Meirelles 1949-2004. Uma grande perda frente às leis das mineradoras, Em dois momentos do indigenismo.** *Revista de Estudos e Pesquisas*, Brasília, FUNAI, v.4/n.1, jul 2007 ISSN 1807-1279 : Apoena foi, por dois períodos, e em várias regiões, o símbolo e o primeiro exemplo de uma relação de respeito aos índios por parte da sociedade brasileira. Durante a ditadura militar, na fase conhecida como “Sertanista”, com poucos recursos, na floresta amazônica inexplorada, trabalhando numa Funai onde predominava a mentalidade integracionista, Apoena Meirelles continuou a obra de seu pai e do Marechal Rondon, lutou pela demarcação das terras indígenas e pela vida espiritual e material destes povos

<sup>7</sup> COIMBRA JUNIOR, A, E, C. *Pahiter Arte e vida Suruí.* Impressão: Sóbrindes LTDA- Brasília-DF 1981. (biblioteca do Museu nacional).

<sup>8</sup> MINDLIN, B, **Nós Paiter. Os Suruí de Rondônia.** Petrópolis: Vozes, 1985. Betty Mindlin: economista e antropóloga trabalha com os Suruí de Rondônia desde 1978. Realizou projetos de ação social com muitos povos da Amazônia além de ter escrito extensa bibliografia sobre os Suruí e sobre mitos indígenas.

<sup>9</sup> A denominação de Linhas é corrente na região, proveniente da marcação dos lotes dos projetos de colonização, donde o nome do posto, que fica, na área indígena, na extensão da linha 14.

médica. Diz um Suruí “que os facões, machados, panelas, espingardas, espelhos, objetos que os índios não tinham e desejavam... trouxe também a doença e a morte. Os índios adoeceram ao visitar os novos conhecidos e muitíssimos morreram.” (MINDLIN, p.23, 1985) só lhes sobraram como solução para sua sobrevivência se aproximarem dos brancos para obter assistência médica já que eles próprios não tinham conhecimento para a cura de epidemias como sarampo, tuberculose e gripes trazidas pelos não índios



Figura 1: Apoena Meirelles e seu pai Francisco Meirelles pendurando os objetos para troca de presentes, procedimento utilizado para atrair os índios e estabelecer o contato.

Se na época do contato, os Suruí eram aproximadamente 600 índios segundo dados da FUNAI, um ano depois sua população se viu reduzida aproximadamente à metade, 250 índios foram vitimados pelas epidemias trazidas pelos não índios. Para se somar a este quadro esse povo teve que lidar com questões econômicas que não eram do seu conhecimento e articular-se rapidamente para defender suas terras que eram constantemente invadidas pelos colonos. Com a implantação por parte do governo, em 1970, do *PIC- Projeto*

*Integrado de Colonização*, a ocupação se intensificou. Segundo Matias, na primeira metade desta década:

O fluxo migratório cresceu significativamente provocando a inchação dos pequenos centros urbanos localizados ao longo da BR-364 e o afloramento de inúmeros problemas sociais, uma vez que, estes centros urbanos não dispunham dos equipamentos infra-estruturais que pudessem atender a crescente demanda por alguns serviços básicos, tais como, luz, água, saneamento básico, serviços de saúde, de escola, de hospedagem, moradia, etc. Parte desse contingente migratório dirigia-se diretamente para a zona rural, realizando uma ocupação (invasão) espontânea, na maioria das vezes ilegal, dando margem para que surgissem sérios conflitos sociais no campo, quer com os colonos ocupantes tradicionais da região, quer com os posseiros que migraram recentemente, quer ainda, com os povos da floresta, especialmente, com as nações indígenas (MATIAS, 2001, p.74, 75).

Podemos afirmar que em dez anos de políticas de colonização e assentamento nesta região, Rondônia foi um dos estados mais devastados em tão curto espaço de tempo. As próprias políticas de assentamento administradas pelo *Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária- INCRA* estimulava o desmatamento como comprovação da ocupação efetiva das terras pelo colono. Este fato levou a um dos maiores desmatamentos, sem precedentes, na história da ocupação da Amazônia.

O POLONOROESTE não atingiu os objetivos projetados durante o período em que teve vigência (1981/1992). Dentre tantas distorções, destaca-se a própria concepção ideológica desenvolvimentista autoritária e que fundamentou as estratégias e diretrizes dos diversos projetos e subprojetos que constituíram este Programa Especial. A característica marcante deste Programa foi a concentração impositiva que se evidenciou desde a elaboração e planejamento centralizada pelo governo federal (não contou com a participação de atores regionais), passando pela coordenação e execução excessivamente burocratizada até chegar à operacionalização das metas junto aos que seriam os beneficiários ou públicos-meta. (MATIAS, p. 81)

Frente a essa nova situação foi necessário definir novas estratégias. No final dos anos 80 foi elaborado um plano de ação que não teria como foco apenas os fatores socioeconômicos, mas também os fatores ecológicos. Para definir estas novas diretrizes foi criado o *Plano Agropecuário e Florestal de Rondônia- PLANAFLORO*.

A devastação ambiental que ocorreu com a política de colonização praticada na década de 60 baseada no assentamento de pequenos e médios proprietários ampliou-se consideravelmente com os novos planos e programas implementados pelo governo federal nas décadas de 70 e 80 que priorizaram a colonização particular de grandes grupos econômicos nacionais e estrangeiros, através dos projetos agropecuários,

agroindustriais, agro florestais e de extrativismo mineral. (MATIAS, 2001, p.89)

Podemos afirmar que as sucessivas tentativas de políticas públicas através de inúmeros planos agropecuários e agrominerais, instituídos pelo INCRA e outros órgãos governamentais, foram incapazes de propiciar uma forma adequada de assentamento do homem naquela região.

No mapa (fig.2) verificamos como se formaram as linhas de ocupação e desmatamento no Estado de Rondônia. Conseqüentemente, a partir da década de setenta do século XX, os índios Suruí referem-se à localização de suas aldeias como pertencentes a uma “linha”, como a linha 14 onde se situa a aldeia Gâbgir na qual foi realizada nossa pesquisa.

### **Foto Satélite do desmatamento do estado de Rondônia**



Figura 2- Mapa satélite de desmatamento no estado de Rondônia. As linhas de cor claras representam áreas de desmatamento feitas pelos colonos a partir da BR 364 -1982.

**Mapa de Rondônia**  
**Com localização de Cacoal, município mais próximo das terras indígenas Suruí**



Figura 3- mapa de Rondônia.

**Anotações sobre a organização social e política dos Suruí**

Os Suruí se autodenominam Paiter, que quer dizer “*Nós mesmos, Gente Verdadeira*”. É comum encontrarmos em vários povos este tipo de denominação para si mesmo. Segundo Lévi-Strauss:

A maioria dos povos chamados de “primitivos” considera que a humanidade acaba em suas fronteiras étnicas ou lingüísticas e é por isso que eles se denominam freqüentemente usando um etnônimo que significa segundo o caso “os homens”, “os excelentes” ou ainda “os verdadeiros”, em oposição aos estrangeiros. (apud, CUCHE, Denys P.47)<sup>10</sup>

Os Paiter hoje totalizam segundo dados do levantamento socioeconômico 2010, uma população aproximada de 1200 pessoas. Vivem majoritariamente em 24

<sup>10</sup> CUCHE, D. A noção de cultura nas ciências sociais/Denys Cuche; tradução de Viviane Ribeiro, Bauru: EDUSC, 1999.

aldeias, distribuídos em 215 famílias ao longo e nas proximidades das fronteiras da Terra Indígena Sete de Setembro. Segundo MINDLIN (2007), quando houve o primeiro contato com este grupo em 1969, eles eram 600, na época do contato com a FUNAI contavam com 280 indivíduos e em 2006 já eram aproximadamente 1000 pessoas. Podemos notar uma crescente e significativa retomada demográfica deste povo, que ao longo das últimas quatro décadas, vinha sofrendo grandes perdas. “Suas terras, demarcadas em 1976, têm todas as garantias legais, e uma extensão de 240 mil hectares” (MINDLIN, 2007). As terras indígenas Suruí encontram-se a 50 km de Cacoal cidade que se localiza à margem da BR 364 e estendem-se, até leste, fazendo fronteira com o estado do Mato Grosso tendo seu território drenado pelo rio Branco chamado de bacia do Roosevelt.( ver figura 3).



Figura 4- Mapa satélite da Terra Indígena. Sete de Setembro, com sua área demarcada 2010.

Os Suruí são um povo de língua tupi, da família lingüística Tupi-Mondé. Hoje na sua maioria são bilíngües, falam o português e o tupi, com exceção de mulheres mais velhas que falam somente o Tupi. Já os homens, como participam mais das negociações e reivindicações com a FUNAI, colonos, garimpeiros, madeireiros e outros, tiveram que aprender forçosamente mais rápido o português. O fato das mulheres ficarem mais nas terras indígenas e cuidarem da vida doméstica fez com que conservassem ainda viva, além da língua de origem, muitas tradições, dentre estas a produção dos artefatos cerâmicos.

Ao longo dessas últimas décadas, os Suruí tiveram que negociar freqüentemente com invasores e principalmente com as empresas madeireiras. Grande parte da T.I Suruí foi desmatada durante esse período entre 1970 a 2009. A venda de madeira, muitas vezes incentivada pela FUNAI, provocou um desmatamento com conseqüências ambientais muitas vezes irreparáveis.

Em 2009 os madeireiros saem das terras Indígenas Suruí. Em 2010 percebemos a fiscalização por parte da Policia Federal Ambiental no T.I Sete de Setembro para impedir a entrada de madeireiros e garimpeiros. Segundo o Instituto Sócio-ambiental, ISA:

A má administração dos recursos disponibilizados pelo POLONOROESTE acarretou na falta de orçamento para atender a saúde e a comercialização dos produtos dos Paiter, fazendo com que, em 1987, os funcionários da FUNAI estimulassem algumas lideranças indígenas a vender madeira. Calcula-se que aproximadamente dois milhões de dólares em madeira tenham sido retirados da área indígena. (ISA, 2011).

Hoje a Associação Metareíla, representada pelo seu líder Almir Suruí, busca uma alternativa para a preservação das florestas que sobraram, através de projetos sustentáveis, mantendo as riquezas da floresta além do reflorestamento de suas terras.

Quanto à organização social encontramos neste grupo uma divisão por clãs. São quatro as linhagens clônicas: os GAMEB – ( O povo do marimbondo preto), os GABGIR – ( O povo do marimbondo amarelo), os KABAN – ( O povo da frutinha Kaban) e os MAKÓR – ( O povo da taquara). Segundo Mindlin (1985, p.33), esses grupos são exogâmicos patrilineares e se estruturam em metades. Os Paiter tradicionalmente são poligâmicos. Mantêm o casamento avuncular, isto é, a regra de casamento em que o homem se casa com a filha da sua irmã. Também há



ocorrência de casamentos entre primos cruzados que são filhos de um irmão e irmã. Na aldeia da linha 14, onde foi desenvolvida esta pesquisa encontrei dois clãs, os GABGIR e os KABAN sendo que os outros grupos se encontravam em outras aldeias. Os Suruí tradicionalmente se organizam por metades: os que são do mato e os da roça. Essas metades se alternam anualmente sendo que a metade do mato passa a ser da roça e a da roça passa a ser do mato. Segundo Mindlin uma metade:

Instala-se durante a estação seca, no “metare”, que quer dizer clareira ou mato ralo, a 500 ou 1.000 metros da aldeia, local proibido ao outro. Vai haver troca entre os dois lados. O da roça ou da comida (os “íwai”) deve prover nas festas à “makaloba” ou bebida fermentada com a qual os Suruí se embriagam levemente. Feita de cará, mandioca, milho ou outro farináceo, a “makaloba” é tomada em quantidade por homens e mulheres e vomitada imediatamente em buracos apropriados, fora da casa. (MINDLIN, 1985).

Nesta ocasião, quando as duas metades se encontram, os da roça oferecem uma abundância de alimentos e bebidas, em contrapartida, os do mato oferecem colares, panelas, cocares e flechas. É neste momento que as metades estabelecem um sistema de trocas. No entanto muitas destas tradições se perderam ao longo destes últimos 40 anos.

Lutando como podem contra essas adversidades, os Paiter procuram manter a vitalidade de suas tradições culturais, em que a sociedade é compreendida a partir de uma divisão em metades, de modo que os segmentos sociais, as atividades produtivas e a vida ritual constituem expressões do dualismo entre a aldeia e a mata, a roça e a caça, o trabalho e a festa - sendo as festas de troca de oferendas e os mutirões a elas associados os momentos culminantes do intercâmbio e da alternância entre essas metades. (ISA, 2011).

As festas do *Mapimai*<sup>11</sup> se tornaram mais raras inclusive pela interferência das igrejas que se instalaram nas terras indígenas. Na linha 14 foram observadas uma Assembléia de Deus e uma igreja Batista, estas igrejas já conseguiram fazer com que os pajés se convertessem e, aos poucos, se infiltraram de tal modo nessa sociedade que muitos de seus costumes foram deixados de lado, inclusive as formas tradicionais de corte de cabelo, proibição do uso de adereços, de beber, de fumar, fazendo que muitas práticas e festas tradicionais fossem abandonadas.

---

<sup>11</sup> Segundo Mindlin, (1985, p.58): a festa do *Mapimai* é uma grande festa onde ocorrem as trocas entre as duas metades, os da clareira e os da roça.

Tradicionalmente as casas eram imensas ocas elípticas onde se vivia coletivamente, família extensa, nas quais eles se organizavam internamente por grupos familiares.

Após o contato com a sociedade nacional, em 1969 passaram a ter novas necessidades, alterando sua forma tradicional de modo de vida refletida na necessidade de adquirir bens de consumo e alimentos industrializados, além de mudarem a maneira de construírem suas habitações.

As casas tradicionais são compridas, sendo a planta em forma de elipse, medindo cerca de 25m x 8m, com uma única porta na parte mais estreita. Na entrada há um espaço de uso comum, onde, entre outros objetos de uso domiciliar, ficam grandes panelas de cerâmica, pertencentes a cada mulher da casa e que são usadas para fazer várias sopas e a bebida cerimonial 'i', feita à base de milho (Mindlin, 1985).



Figura 5- Casa tradicional Suruí- 1982

Atualmente, constroem suas casas em forma retangular, empregando as técnicas de construção dos colonos. São casas individuais com piso de cimento, paredes de tábuas e telhados com telha de amianto e, em alguns raros casos, com telha de barro. Entretanto, ao lado destas casas ou na frente, eles constroem uma palhoça onde se desenrola a vida cotidiana e doméstica, ficando a casa não

tradicional apenas para dormir e guardar bens materiais como eletrodomésticos adquiridos, o que passa a estabelecer fronteiras materiais entre as diferentes moradias além de ter desestruturado a família extensa.

Além destas casas, onde moram somente membros da família nuclear, os Suruí dispõem hoje de banheiros coletivos com duchas e sanitário instalados pela *FUNASA- Fundação Nacional de Saúde*.



Figura 6 - Casas Suruí atuais na linha 14 - 2010

A rede elétrica chega até a aldeia trazendo energia e a água é coletada em poços artesianos. A disposição das casas é feita à maneira dos centros urbanos, com ruas paralelas e estreitas. Eles dispõem de eletrodomésticos e antenas parabólicas. Atualmente percebemos que quando uma residência possui banheiro e ducha na própria casa, além de outros bens industrializados, cria-se uma distinção social no espaço coletivo.

Quanto à sua organização política, os Suruí mantêm os padrões tradicionais de chefia, isto é, cada clã tem um chefe e este cargo é transmitido de pai para filho ou para um irmão caso o chefe não tenha filhos. Hoje também surgem novas

lideranças. Segundo documentação do ISA: “No âmbito da representação do povo frente aos agentes da sociedade nacional, os Suruí elegem chefes mais jovens por falarem melhor o português; porém, na vida aldeã, a chefia continua sendo a tradicional”. Quanto às organizações políticas, os Suruí se organizam em associações, cada uma representando seu clã. Assim, temos atualmente segundo o relatório socioeconômico-2010 da Associação Metareíla, cinco associações do povo Paiter Suruí:

- 1) Associação *Metareilá* do povo Indígena Suruí.
- 2) Associação *Gãbgir*
- 3) Associação *Kaban*
- 4) Associação *Gameb*
- 5) Associação *Makor*

Todas essas associações têm representação política e desenvolvem projetos de sustentabilidade e culturais. Os objetivos destas instituições são muito semelhantes. Por exemplo, segundo o estatuto da Associação Gãbgir os objetivos são preservar suas terras, proteger e difundir seus costumes, cultura e identidade, promoção da educação e da saúde e busca de recursos para melhoria da qualidade de vida do seu povo. (ver anexo 1).



Figura 7: Cartaz móvel de divulgação dos projetos culturais.

Os Suruí atualmente promovem encontros culturais em algumas aldeias com a finalidade de divulgar os seus conhecimentos e costumes. Os projetos de revitalização da cultura Paiter permitem aos índios mais jovens participarem de encontros que se dão através de oficinas de dança, prática da língua e de produção artesanal, ministradas pelos mais velhos que detêm os conhecimentos tradicionais desse povo. Os Suruí também divulgam sua cultura nas universidades do Estado de Rondônia e em Cacoal cidade mais próxima. Esses eventos permitem divulgar e aproximar a população local do modo de vida tradicional Suruí de forma a diminuir o preconceito em relação a sua cultura.

### **Divisão sexual do trabalho**

Tradicionalmente homens e mulheres produzem artefatos. As mulheres fazem colares, teares, cerâmicas e cestaria enquanto os homens produzem flechas, cocares, *betiga*<sup>12</sup> (adorno labial), flautas, paus para fazer fogo e adornos de palha. São também os homens que constroem as malocas tradicionais e outras habitações provisórias ou não. Assim, homens e mulheres produzem objetos com matérias primas das mais variadas. (MINDLIN, 1985)

A colonização da região do centro-leste de Rondônia, a partir da década de setenta, gerou algumas mudanças no modo de vida do grupo Suruí relacionadas à forma e emprego de materiais de construção de suas casas. Surgiram novas necessidades tais como a aquisição de bens de consumo, panela de alumínio e ferro, utensílios plásticos, chinelos e roupas, e de alimentos industrializados como açúcar, café, refrigerantes, balas, doces e sorvete e assim por diante. Segundo Lúcia Hussak Van Velthem<sup>13</sup> (1987, p.99): "Os indícios do grau de contato com a sociedade nacional podem ser detectados pelo exame dos apetrechos de tralha doméstica e de trabalho encontrados numa aldeia indígena".

Fica nítido na imagem que se segue os apetrechos utilizados pelos Suruí. Podemos observar que além da presença de sapatos, sandálias havaianas, vassouras, rodos, pano de chão, facão e panelas de alumínio, há também uma

---

<sup>12</sup> Segundo Betty Mindlin (1985, p. 69): a *betiga* é um "Objeto feito pelos homens, denomina-se também tembeta e era usado abaixo do lábio inferior por homens e mulheres, feito de resina de jatobá, polido e lixado com delicadeza durante horas".

<sup>13</sup> VAN VELTHEM, L, H, . **Suma Etnológica Brasileira**, RIBEIRO, B, G (org.) volume 2. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

panela de cerâmica emborcada. Encontramos várias dessas panelas pela aldeia, o que demonstra uma continuação dos costumes de fabricação para comercialização e uso.



Figura 8 - Apetrechos de tralha doméstica - 2010

Suas atividades produtivas além da criação de artefatos estão relacionadas às roças onde encontramos plantio de milho, mandioca, cará, batata, inhames, banana, amendoim, mamão, algodão e tabaco. Tradicionalmente, os homens cuidam da derrubada das árvores para abrir a clareira para a roça e são responsáveis pela caça. Homens e mulheres plantam e pescam e as mulheres colhem os alimentos os transportam até a aldeia, cuidam das crianças, fabricam artefatos e cozinham. Homens e mulheres também se dedicam a coleta de frutos, mel, larvas, palmitos e outros produtos da floresta:

Como praticamente todos os povos que vivem na floresta, os Paiter Suruí constituem uma sociedade coletora e agrícola. Continuam desenvolvendo estas atividades, mas é em muito menor escala do que nos anos anteriores e nos primeiros anos do pós-contato. Para facilitar a coleta de dados, dividimos o item COLETA em 4 sub itens: alimentares, terapêuticos, matéria-prima para confecção de artefatos de cultura material e produtos de

coleta atualmente comercializados.(Levantamento Socioeconômico Associação Metareíla, 2010).

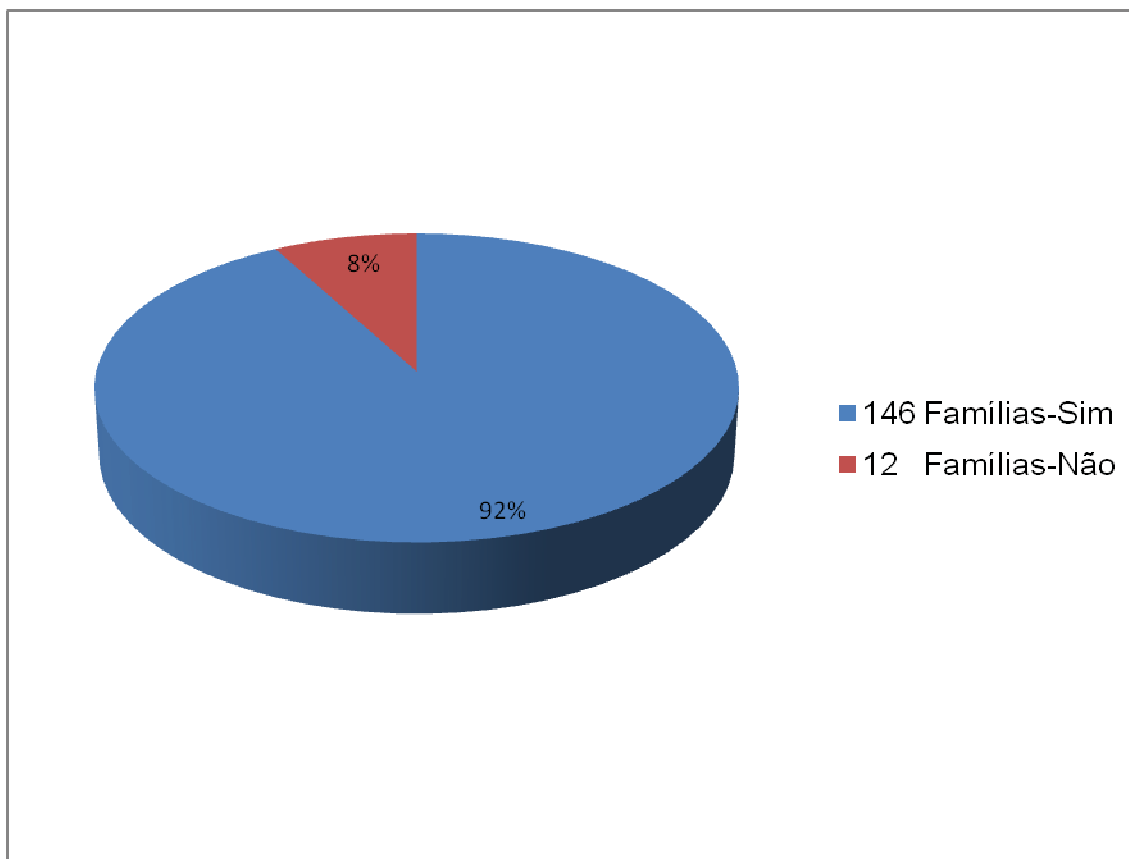


Figura 9 - Percentual de famílias entrevistadas que praticam a atividade de coleta no total de 158 famílias. – Fonte Relatório Socioeconômico, Associação Metareilá, 2010.

Através dos gráficos (ver figura 9 e 10) percebemos que ainda existe um percentual significativo de famílias que praticam e sobrevivem da agricultura como: plantações de cará, milho e mandioca, base da alimentação deste povo além dos recursos naturais. Em 1981 os Suruí conseguiram recuperar suas terras já demarcadas que haviam sido invadidas por colonos que ali haviam plantado café e os índios passaram também a desenvolver esta agricultura. Segundo o ISA, “ao se tornarem donos dos cafezais dos invasores expulsos, passaram a vender café para o mercado. A renda monetária é usada em produtos hoje indispensáveis, como roupas, ferramentas e alimentos”. Outra forma de produção atual por parte dos Suruí é a piscicultura, a apicultura e a pecuária resultado de projetos elaborados através das associações indígenas que buscam recursos e parcerias e que são cuidados pelos homens.

A pecuária, segundo o ISA: “Em quase todas as aldeias há criação extensiva de gado bovino para corte. Os rebanhos são pequenos e de propriedade familiar,

variando de algumas unidades a dezenas de cabeças com fins de produção leiteira para consumo e para venda ao mercado de carne”. Esses produtos são comercializados diretamente na cidade de Cacoal.

Os Paiter passaram a cuidar dos cafezais e comercializar este produto, que na época lhes rendiam um bom retorno, e assim foram introduzidos na economia de mercado. Nos anos que se seguiram, porém, o café sofreu uma drástica queda de preço e fez com que surgisse um desestímulo ao seu cultivo. Muitos cafezais foram abandonados. Na década de 90, o café volta a ter uma acentuada alta de preço, estimulando um retorno dos Suruí ao seu cultivo. Hoje, nas aldeias que não exploram madeira, o cultivo do café é a principal atividade geradora de renda. Essas roças de café são de propriedade das famílias, porém não são todas as famílias que possuem um cafezal. (ISA, 2011).

Os Suruí viviam também até 2009 da venda de madeira, segundo Marcelo Lucian Ferronato<sup>14</sup> (depoimento, 2010):

Os índios praticam a exploração ilegal de madeiras em suas terras desde meados da década 80, ou seja, há cerca de 30 anos. No entanto são eles próprios as maiores vítimas deste processo exploratório/predatório. Trata-se de seres humanos que tiveram contato com a civilização não-indígena há apenas 40 anos. E durante grande parte do convívio com esta nova cultura imposta, os indígenas foram ensinados e aliciados por madeireiros a venderem suas riquezas a preços baixíssimos, o que acabou gerando problemas ambientais e sociais, devido à intensa exploração irregular. (depoimento, Julho- 2010).

Ainda segundo Ferronato:

Hoje, devido ao intenso processo predatório que esta área protegida se encontra, as populações da fauna e flora podem estar em declínio, uma vez que a exploração seletiva de madeiras, da maneira que é realizada naquela área, causa diminuição da capacidade de suporte do ambiente, devido principalmente à redução do número de árvores, que produzem frutos e outros alimentos, o que pode levar ao desaparecimento de espécies especialistas, e aumento de espécies generalistas, consequências estas do desequilíbrio ecológico.

Este provável desequilíbrio ecológico tende a afetar diretamente a população indígena que usufrui dos recursos naturais, seja para caça, pesca, coleta, cultura material e imaterial ou ainda na captação de recursos para execução de projetos sustentáveis de geração de renda, como por exemplo, seqüestro de carbono.(FERRONATO, 2007)

A essas formas econômicas de subsistência e mercado se somam os cargos de trabalho remunerado ocupado por alguns índios na cidade de Cacoal, como

---

<sup>14</sup> Marcelo Lucian Ferronato: é biólogo, funcionário da FUNAI-Fundação Nacional do Índio - Administração Executiva de Cacoal/RO. Defendeu sua tese: A EXPLORAÇÃO ILEGAL DE MADEIRAS NA TERRA INDÍGENA SETE DE SETEMBRO, CACOAL – RO pelo programa de Pós-graduação do curso de Educação e Gestão Ambiental da Faculdade de Ciências Biomédicas de Cacoal – Facimed. 2007.



funcionários da FUNAI, funcionários da rede pública de ensino (professores) e de agentes de saúde. A maioria desses trabalhos é exercida pelos homens, eles também ocupam as diretorias de suas organizações. As mulheres ficam mais nas aldeias e contribuem para o orçamento familiar, fazendo artesanato para venda. No entanto, surge uma nova geração de mulheres que estão desenvolvendo projetos junto às organizações com o propósito de conseguir recursos financeiros para a preservação da cultura Paiter Suruí. Segundo o ISA: "As mulheres Paiter vêm mobilizando-se para formar uma associação, com apoio e incentivo da Associação Metareilá".

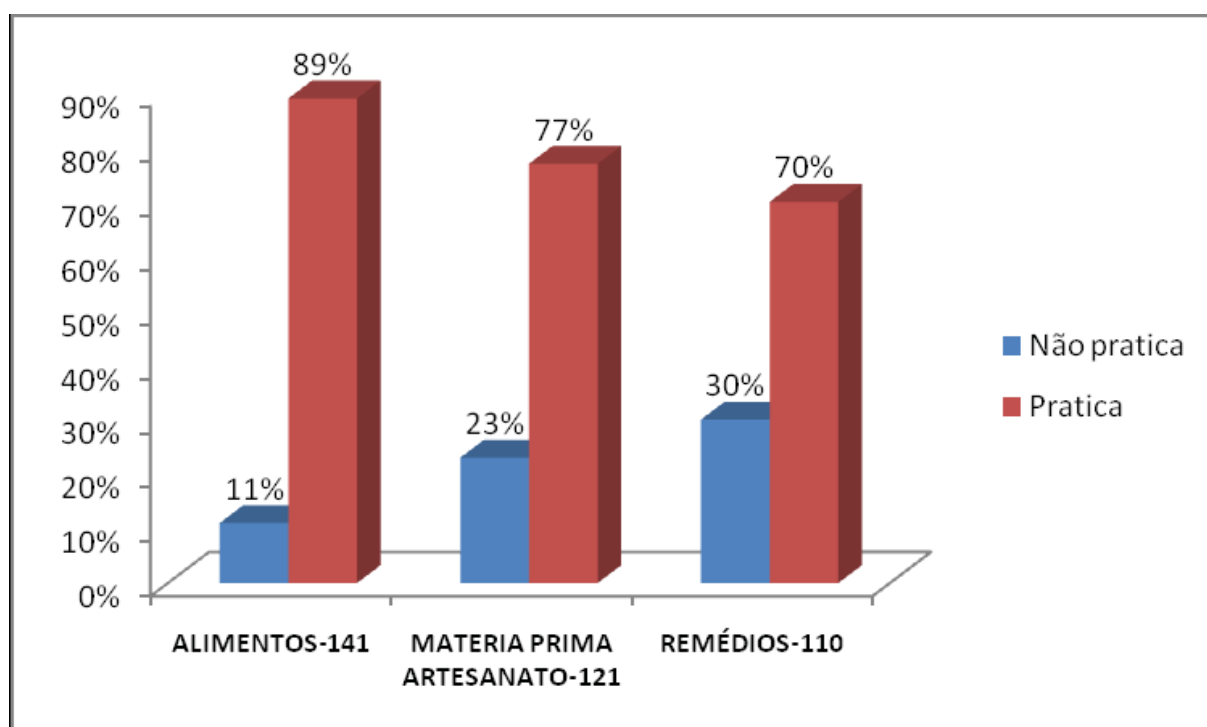


Figura 10 - Percentuais e números de famílias que praticam os diversos tipos de coleta - total das famílias entrevistadas - 158. Fonte: Relatório Socioeconômico Associação Metareilá, 2010.

Percebemos que por conta da colonização desta região a cultura tradicional deste povo, como a de tantos outros, teve e ainda tem que se adaptar às novas situações:

Pressões econômicas da sociedade de consumo os obrigam a uma adaptação difícil e perversa a um mundo ainda tão novo e controverso. Afortunadamente, mesmo com a intensa pressão a que seus bens culturais vêm sendo submetidos, podemos verificar que a língua, formas de organização para o trabalho e algumas práticas tradicionais de subsistência continuam vivas, apesar de serem realizadas com menor frequência. Acreditamos que estas devam ser fortalecidas. Outras, certamente devem ser revitalizadas. (Associação Metareilá, 2010, p.76)

A partir do contato e das políticas de criação de pólos de desenvolvimento na região amazônica, tendo em vista uma ocupação territorial como política de Segurança Nacional, escoamento de madeira de lei, projetos agropecuários e um grande interesse nos recursos minerais da região, no final do século vinte ocorreram mudanças e os Suruí passaram a ter novas necessidades alterando sua forma tradicional de modo de vida para adaptar-se a essa nova realidade:

Nestes 40 anos de contato com uma sociedade impositiva, os Paiter não tiveram tempo e nem possibilidades de escolhas. Entretanto, agora vivem um momento em que resgatar e revitalizar os seus bens culturais tradicionais é algo imperioso e extremamente urgente, tendo em vista restarem poucos indivíduos detentores destes saberes e práticas, que imemorialmente os identificaram como Paiter. (Levantamento Sócio econômico, Metareilá 2010).

Diante desse contexto, o contato com não índios provocou uma ruptura de várias formas de produção. Tendo em vista que os rituais estão intimamente ligados à produção de alimentos e à manufatura de artefatos, as mudanças culturais foram bruscas. Segundo Laraia (1997, p.100) <sup>15</sup> "Existem dois tipos de mudança cultural: uma que é interna, resultante da dinâmica do próprio sistema cultural, e uma segunda que é resultado do contato de um sistema cultural com outro". No caso dos Suruí como em tantos outros povos que tiveram um contato abrupto com a sociedade nacional os resultados - conforme este autor- foram catastróficos.

Nos capítulos que seguem, porém, mostraremos que práticas muito antigas, de grande valor utilitário e simbólico, que necessitam de conhecimentos tecnológicos apurados, foram preservadas e continuam a ser transmitidas graças às mulheres e ao seu apego pelos processos produtivos tradicionais que elas, por serem mulheres, dominam.

---

<sup>15</sup> LARAIA, B, R; CULTURA: Um conceito antropológico. 11ª edição, editora Jorge Zahar Editor Ltda, 1997.

## CAPÍTULO 2

### Estudo do processo para produção cerâmica.

Existe muito preparo para organizar a ida para o local onde se encontra a fonte de argila para confeccionar a cerâmica, *Ganiak* é o equivalente à argila na língua Suruí. No dia anterior à saída para pegar a argila, as mulheres mais idosas se preparam para esta atividade. A produção cerâmica é um trabalho exclusivamente feminino entre os Suruí. À noite elas se visitam para se programar e combinam para sair na manhã seguinte e buscar a argila. Já neste ponto do processo existem certos procedimentos e regras para que se obtenha um bom resultado final. Uma das principais restrições refere-se às mulheres grávidas, que não podem acompanhar o



grupo, nem saber que irão buscar argila, caso contrário as panelas não pegariam forma e não ficariam firmes, provocando quebras durante o processo de secagem e queima. Também existem restrições às mulheres menstruadas que não podem acompanhar o grupo, assim como observam também a proibição de ter relação sexual no dia anterior.

Figura 11 – A saída da aldeia para buscar argila, as mulheres atravessam um vasto pasto descampado em direção à mata. Andam em fila carregando na cabeça seu cesto-cargueiro. 2010.

A saída da aldeia deve ser sigilosa, é combinada no dia anterior apenas pelas mulheres que participarão da expedição. Assim, de manhã, as mulheres que irão buscar a argila saem discretamente, encontram-se no caminho e seguem juntas até a fonte de matéria prima. Esta fonte de argila se encontra à uma hora e trinta minutos de caminhada da aldeia. As crianças de colo e os homens não as acompanham.

No caminho as ceramistas pegam nas roças bananas, mamão e materiais que possam ser utilizados para a confecção de artesanatos e armazenam esses

alimentos e materiais nos cestos denominados *adó*<sup>16</sup> (ver figura 12) que carregam nas costas. Elas andam rápido e sempre com um facão na mão. Como pudemos observar, o silêncio e a discrição são fundamentais para se encontrar uma boa argila. Depois de atravessar um pasto enorme chegamos ao local onde há mata, e nela entramos.



Figura 12 – Margarida Suruí carregando cesto-cargueiro *adó* na cabeça, para o transporte da matéria prima - 2010.

### **Extração da matéria prima**

As mulheres vão sondando os lugares, às vezes começam a cavar, mas não satisfeitas, continuam a busca por uma fonte de argila adequada e de qualidade para produzir suas cerâmicas. Para os Suruí, quem indica e protege a argila é o espírito do caranguejo, este é quem cuida da fonte de argila. O silêncio é fundamental durante todo este processo, principalmente depois de pegar a argila e encher os balaios. A partir deste momento as índias se comunicam somente através de sinais para indicar o término da extração e o retorno à aldeia. Segundo relato das

---

<sup>16</sup> RIBEIRO, B. 1988, p 60: Definição: Designa cestos-cargueiros paneiriforme esféricos, providos de alça para cingir a testa e levar nas costas. Destina-se ao transporte de produtos da roça, da mata e à locomoção de objetos durante as viagens por terra.

artesãs, o espírito do caranguejo não pode perceber que elas se vão, razão pela qual elas não se comunicam verbalmente, pois se o espírito do caranguejo souber que elas estão se retirando ele pode querer acompanhá-las e perder-se no caminho o que tornaria a fonte de argila imprestável, de má qualidade, o que acarretaria procurar uma nova fonte no futuro.

O lugar no meio da mata de onde elas retiram a argila é um fundo de igarapé. Nesta época, no mês de Julho, seu leito está seco e é ali que elas pegam a argila.



Figura 13 - Artesã *Pagopur* no fundo do igarapé seco, procurando argila - 2010

A mulher Suruí tem muitos cuidados na extração da argila. Primeiro elas limpam bem o local com as mãos, retirando folhas e matéria orgânica, em seguida elas cavam lentamente. Retiram a primeira camada de terra da superfície, e a descartam, até atingir a camada onde se encontra a argila adequada, aproximadamente 20 cm de profundidade no leito do igarapé. Com as mãos ou com a ajuda de um pedaço de pau cortado na hora, ou mesmo usando o próprio facão, elas extraem a argila que se encontra neste espaço, até chegar à argila mais profunda, quando começa a brotar água do chão.

Seqüência do método de extração da argila no fundo do igarapé



Figuras 14 – 15 – 16 - Extração da argila com as mãos- 2010.



Figuras 17 – 18 – 19 - Extração da argila com um pedaço de pau cortado no local – 2010.



Figuras 20 – 21 – 22 - Extração da argila com o facão - 2010

Quando chegam neste ponto em que a argila se mistura com a água, onde a coloração é cinza, a matéria não é mais extraída. A argila utilizada por elas, então, é a que fica logo abaixo das matérias orgânicas e da terra da superfície, até meio metro de profundidade. Esta argila tem aspecto cinza meio azulado com algumas partes mais marrons. Cada mulher cava seu próprio buraco e elas dizem que pode haver diferença de qualidade de uma extração de argila para outra, mesmo sendo o material extraído a apenas meio metro de distância.



Figura 23- Extração no leito do igarapé. As artesãs ficam enfileiradas cada uma escavando o seu próprio local para extração da matéria prima – 2010.

Existe um cuidado imenso na extração desta argila para evitar contaminação com areia, pedras ou outros materiais indesejáveis que possam vir a prejudicar o trabalho e o produto final. Para isso as ceramistas preparam suportes com grandes folhas verdes de espécies variadas encontradas e cortadas nos arredores do local de extração e vão amontoando a argila sobre essas folhas. Utilizam também a casca de palmeira seca que forma um recipiente para conter a argila. Depois de extrair a argila, aproximadamente 30 kg para cada mulher, elas forram os balaios *adó* com folhas verdes, limpam a argila no próprio local (primeira limpeza), retirando pedrinhas ou materiais indesejáveis, como raízes e folhas.



Figura 24 - Aqui as mulheres, após retirarem argila, sentam-se e já no próprio local iniciam o processo de limpeza da argila, extraíndo, raízes e materiais indesejáveis – 2010.



Figuras 25 – 26- 27 - Armazenamento da argila sobre folhas e cascas - 2010.

As porções de argilas são enroladas em pelotinhas e, inicialmente, colocadas sobre estas folhas para depois serem armazenadas nos balaios *adó*. Alguns balaios são fabricados rapidamente, no próprio local, com a folha de açaí, trançada.





Figura 28 - Fátima Suruí fabrica um balaio descartável no próprio local, com folhas de açáí - 2010.



Figura 29 – 30 – 31 Forrando os balaio com folha e armazenando a argila que será transportada para a aldeia – 2010.

Em seguida, para sair do local as mulheres se comunicam através de sinais e se retiram com muita discrição, para que o espírito do caranguejo não as acompanhe, preservando assim a qualidade de sua fonte de matéria prima. Notamos, neste comportamento, uma relação entre a fabricação da cerâmica e os seres invisíveis da cosmologia indígena.



Figura 32 - Caminho de volta à aldeia carregando os balaios cheios de argila - 2010.

No caminho de volta elas carregam seus balaios recheados de argila e em um dado momento elas param e sentam, com as pernas esticadas para frente, a coluna retinha, alinhada em forma de L, muito quietas. A princípio parecia que estavam descansando, mas o olhar distante, o silêncio absoluto e a postura davam a entender que aquele momento era de grande concentração e meditação. Para as ceramistas essa parada não é simplesmente um descanso, mas, um ritual. Elas dizem que uma boa postura corporal permitiria chegar a um resultado satisfatório em relação às proporções das peças e sua simetria, evitando assim que saíssem tortas. A simetria perfeita é muito apreciada entre os Suruí e esta preocupação com a

postura do corpo se reflete na forma dos vasilhames. Segundo elas, uma postura inadequada do corpo, relaxado ou torto, tem como consequência um resultado inapropriado do produto final.

Ao chegar à aldeia as ceramistas sentam ao lado do balaio carregado de argila, mantendo novamente uma postura bem particular, alinhada e de extrema concentração. Depois elas molham um pouco a argila, cobrem o balaio *adô* com folhas verdes de maneira a manter a umidade da argila, deixando-a descansar por uma tarde e uma noite.



Figura 33 - Pausa no caminho – 2010.

Observou-se que o tempo necessário para procurar a argila, extrair e voltar à aldeia é de aproximadamente três horas e trinta minutos. Saíram às 9h30min em

direção ao local apropriado, ficaram 1h20min retirando a argila e voltaram. Acreditamos que andaram aproximadamente 3 km para chegar até a fonte.



Figura 34 – *Pamatoa* e sua filha *Pamalonâng*. Pausa na chegada à aldeia – 2010.

No segundo dia, na parte da manhã as mulheres se prepararam novamente, desta vez com balaios menores *adocup*<sup>17</sup> próprios para a coleta de sementes, coquinhos de Tucumã e folhas medicinais. Ao sair para a floresta, pegaram a mesma direção que no dia anterior, mas entraram rapidamente na mata. A razão desta viagem era buscar raspadores (sementes) para alisar e servir de espátula para “levantar” as peças. Passaram aproximadamente três horas andando pela mata, ali elas recolhiam tudo o que era possível de aproveitamento como: fibra para fazer as alças dos balaios, coquinhos de tucumã, cascos de tatu para fabricar os colares e palha para cestarias mais finas, além de folhas medicinais.

Seus pequenos cestos voltavam cheios de uma quantidade variada de matéria prima para fazer artefatos e, especialmente, de sementes utilizadas como

<sup>17</sup> “up” em Suruí designa o diminutivo. Neste caso elas carregam um pequeno cesto-cargueiro.

instrumento para construção e tratamento de superfície das peças cerâmicas.<sup>18</sup> Todas as ceramistas observadas usam a mesma espécie de semente, *pipibap*<sup>19</sup> em Suruí, como instrumento de trabalho.



Figuras 35 – 36 - Sementes *pipibap* utilizadas para alisar, raspar e levantar a peça de argila (frente e verso) – 2010.

### Local de trabalho

As artesãs que trabalham a cerâmica, sempre o fazem em uma palhoça que pode ficar ao lado da casa ou mais afastada. Se a casa tiver varanda, pode ser usada como local de trabalho. Todos os espaços usados para modelagem das peças são fora da casa onde habitam. Podem ser construções provisórias cobertas com palmeira de açaí que servem na maioria das vezes como cozinha, pois, ali sempre há um fogão a lenha bem pequeno e rústico feito de tijolo barreado, ou uma fogueira que fica permanentemente acesa. Neste espaço também encontramos balaios de uso pessoal, espigas de milho penduradas nos esteios, redes e outros utensílios domésticos. É neste espaço que as mulheres passam a maioria do tempo produzindo artesanato, cozinhando, cuidando das crianças e modelando suas peças de argila. Todas essas tarefas pertencem ao universo feminino.

Nesses locais externos a casa as pessoas se reúnem para conversar e durante a modelagem as crianças (meninos e meninas) podem participar e brincar com as argilas. Observou-se que algumas mulheres guardavam suas cerâmicas dentro das casas, fora, na palhoça, só ficavam as peças que estavam sendo modeladas e as que estivessem sendo utilizadas para cozer ou armazenar.

<sup>18</sup> Durante esta caminhada as índias nos faziam provar frutos nativos, indicavam as plantas, apontando suas qualidades medicinais, além de mostrarem as árvores que davam origem às sementes *pipibap* utilizadas como raspadores.

<sup>19</sup> *Pipibap*, segundo Uraan Anderson Suruí designa ao mesmo tempo o fruto e a árvore em Suruí. Seu nome científico segundo Harri Lorenzi (1992, p. 39): *Bignonia elliptica* Vell. Nomes populares: caroba, carobão.



Figura 37 - Palhoça situadas próximas à casa , como um anexo à maneira do Clã Gãbgir com forno e rede que serve também como local de trabalho para modelar as peças cerâmicas - 2010.



Figura 38 - Local de produção afastado da aldeia. Clã Kaban - 2010.

Os locais de trabalho são muito agradáveis, pois são na sua maioria bem arejados. Sempre há um fogo ou uma brasa incandescente, ali a fumaça sobe e se impregna nas folhas do teto, criando uma camada preta e brilhante de fuligem, semelhante a que encontramos no interior das peças cerâmicas. As artesãs gostam de trabalhar em lugar ventilado<sup>20</sup>, porque acelera a secagem das peças, mas não apreciam vento em demasia, pois isso poderia rachar as peças.

### Técnicas de modelagem

#### a) Preparo do barro

Para se modelar uma peça, a argila é umedecida com água e batida manualmente até tornar-se homogênea. O barro, de cor cinzenta, adquiriu uma cor bege ao longo do processo de sovar a massa. Para amassar o barro elas pegam um pedaço de argila e vão batendo alternando de mão, de maneira a deixá-la plástica, sem sujeira e pronta para ser trabalhada. Neste caso, novamente, evita-se deixar a argila em contato direto com o chão, local inadequado que poderia contaminá-la. Não se utiliza nenhuma forma de tempero na massa, isto é, não se agregam outros elementos à matéria prima como chamote ou areia, a argila é utilizada tal como foi extraída da fonte e processada manualmente.



Figura 39 – 40 – 41 - Umedecendo a argila – 2010.

---

<sup>20</sup> Notamos que os índios que pertencem ao clã Gãbgir utilizavam palhoças construídas como um anexo de suas casas, enquanto os do clã Kaban, produziam suas peças em um rancho afastado de sua casa e aldeia.



Figura 42 – 43 – 44 – 45 – 46 – Artesãs *Pamatoa* e *Pagopur* sovando o barro. Este gesto se repete por toda aldeia neste momento e podemos ouvir o batimento das mãos sobre a massa -2010.

#### b) Construção das peças

Para montar os seus potes, as índias Suruí partem de um rolete de argila que enrolam em forma de caracol, a qual servirá de base para a sobreposição de roletes de argila previamente esticados manualmente sobre uma esteira trançada, *akape*<sup>21</sup>. Essas esteiras evitam o contato da argila com o chão, o que contaminaria a matéria prima provocando rachaduras ou perda das peças.



Figura 47 – 48 – 49 - Preparando o rolete (acordelado) de argila – 2010 –

A peça toda é trabalhada através da técnica de rolete ou acordelado. Existem, porém, alguns detalhes nessa forma de modelar. Sobe-se a peça com roletes elaborados manualmente sobre um pequeno *akape* ou um pedaço de tábua até uma

<sup>21</sup> MINDLIN, 1985, p 67: define *akape* como pequena esteira onde se sentam as mulheres, na casa, no *metare* ou no pátio.



determinada altura, mantendo-se uma forma cônica. Quando se chega à altura da abertura maior do bojo da peça, prepara-se um suporte de areia (ver fig. 50), que serve de molde de apoio, em forma de cratera, bem circular e simétrico, forrado em seguida com folhas verdes, panos ou pedaços de plástico. Coloca-se a peça cônica no centro desta cavidade e, com a espátula de semente, estica-se a argila até ela atingir as paredes do molde, acomodando-se neste suporte que sustenta a peça. Este será o local onde a peça ficará durante toda sua modelagem. Ao esticar, as paredes afinam-se trazendo leveza à peça, qualidade muito apreciada entre os Suruí. A leveza das peças e sua espessura representam qualidade e são apreciadas pelo grupo.



Figura 50 - Molde de apoio preparado com a terra do próprio local – 2010.



Figura 51 – 52 – 53 – Pamatoa modela a peça centrada no molde - 2010

No suporte de areia forrado, a ceramista deixa a peça descansar e secar um pouco para logo em seguida começar a levantar o restante da parede que equivale a 2/3 a mais de altura, em relação à parte apoiada no molde. Existem controle e cuidados constantes neste momento. O tempo de secagem, modelagem e acabamento se seguem com muita atenção e precisão. Os procedimentos descritos são utilizados para fabricar as peças grandes, como as panelas e vasilhames para servir bebidas *Itxirah*, *lobeah*, *Toruk*. Já as peças menores *Itirgup*, *lobeup*, *tarokup*, *soup* e *wexomamup* (o sufixo *up* sempre designa o diminutivo) são todas construídas nas próprias mãos das artesãs sem uso de suporte de apoio. Além das peças grandes e menores há as *soup-souey* que são as peças miúdas. No entanto, a *mem-moyá*, que é a peça de argila feita para preparar o beiju de milho, é uma placa fabricada a partir de um rolete de argila alisado e polido somente em um dos lados e estendido sobre uma esteira para secar na horizontal. As artesãs dizem que essa peça tem muito valor, pois as perdas são freqüentes na sua manufatura. Não foi possível observá-las produzindo este tipo de peça, só foram encontradas duas delas na aldeia e eram para uso próprio, sem intenção de venda para uso externo. Pode ser que haja pouca procura por estas peças já que elas não são consideradas de valor estético, mas somente funcional, pois era de uso particular e não destinada à comercialização.

Durante o processo de modelagem das peças grandes existem vários cuidados e técnicas para sustentar a estrutura. As ceramistas usam pedaços de gravetos secos que elas quebram na medida desejada para sustentar as paredes internas durante a sobreposição dos roletes de argila, esses gravetos são colocados do lado de dentro da peça e são retirados assim que a peça seca.



Figura 54 -Gravetos cortados devidamente e posicionados no interior para sustentar as paredes da peça molhada - 2010

Durante a modelagem, uma vez a peça terminada, elas amarram uma fita que pode ser de fibra ou pedaço de pano ou outro material que possa amarrar a boca da peça para evitar que ela entorte durante a secagem.

São muitos os cuidados para evitar que a peça entorte. Uma peça que não fosse perfeitamente redonda e simétrica seria considerada uma modelagem mal feita.



Figura 55 - Amarração da borda da peça com pano ou fibra para não perder a forma - 2010.

### **Acabamento antes da queima**

O acabamento de superfície das peças cerâmicas se dá em uma primeira etapa pelo alisamento utilizando a semente *pipibap* como raspador para tirar o excesso de argila ou eventuais asperezas e tornar a peça mais leve. Nesta etapa a argila já está com uma consistência mais estruturada permitindo as artesãs repuxarem a argila de dentro para fora, definindo a forma da peça e principalmente afinando a parede. Elas passam muito tempo alisando o “lábio” das peças, chegando a uma espessura de três milímetros.

Em uma segunda etapa, quando a peça esta ainda mais seca e já se sustenta, o que chamamos na linguagem dos ceramistas de “ponto de couro”, as

artesãs usam um seixo de rio bem roliço e liso para polir as peças. Este polimento é interno e externo e tem como função fechar os poros da argila, tornando-a menos porosa, mais impermeável, lustrosa e mais adequada a cumprir sua função utilitária de conter líquidos sem vazar.



Figura 56 - Alisamento da peça com a semente *pipibap* - 2010.



Figura 57 - Polimento da peça com seixo de rio. - 2010.

## Secagem

A secagem se dá gradativamente durante todo o processo de construção da peça. Esse controle da secagem se faz impedindo que o vento sopra diretamente sobre a peça promovendo uma secagem muito rápida, possibilitando o aparecimento de rachaduras ou trincas comprometendo o resultado final. Para proteger as peças utilizam as esteiras de palha, *akape*, colocadas em torno das peças, formando uma cabana que as protege.



Figura 58 - Proteção da peça durante a secagem para evitar trincas e rachaduras. - 2010.

Esse controle constante durante a secagem das grandes peças, que são mais vulneráveis, obriga as artesãs a verificar sempre o ponto de umidade das peças para poderem continuar a erguê-las.

Uma vez as peças prontas, as ceramistas não aguardam a secagem completa para submetê-las à queima. Elas dizem que se a peça secar muito ela trinca, sendo assim elas pegam a peça em “ponto de couro” (ainda úmida) e a levam para um primeiro esfumaçamento interno e é neste momento que a peça, através deste pré-aquecimento, seca de maneira considerada adequada e segura.



Figura 59 - *Mapinor* fazendo o Pré-aquecimento das peças ainda úmidas, provocando um esfumaçamento interno. - 2010.

## Queima

A queima das peças Suruí envolve uma série de procedimentos e envolve três etapas: pré-aquecimento, queima e esfumaçamento além de um revestimento final com o suco do jequitibá. Como já comentamos as peças devem estar em “ponto de couro” e não totalmente secas para passarem pelos vários processos que envolvem a queima. Primeiro, as artesãs preparam uma pequena instalação de madeira, um pouco verde ainda com braseiro na ponta e que produza bastante fumaça. Nesta etapa não interessa a elas o fogo, mas somente a fumaça com baixo calor; nesta etapa elas emborcam a peça apoiando-a sobre a lenha. Nesse procedimento todo cuidado é pouco, pois com a peça ainda úmida não pode haver fogo, apenas a fumaça. Quando por alguma razão o fogo acende, as ceramistas prontamente o apagam com água; neste caso elas retiram a peça, borrifam água sobre a lenha para apagar a chama e reposicionam a peça de cabeça para baixo sobre a fumaça. O lugar escolhido para a queima normalmente é mais próximo da mata e protegido do vento para evitar a combustão intensa da lenha: elas não queimam em lugar descampado onde há circulação de vento.

O processo de esfumaçamento pode demorar horas, se forem panelas grandes ou no máximo trinta minutos se forem peças pequenas. Além de ser um processo de secagem das peças, é também um procedimento de pré-aquecimento e preparo da peça para a queima. As artesãs explicam que este processo de esfumaçar protege o interior da peça pela fumaça, a qual se impregna nos vasilhames cerâmicos tornando-os mais impermeáveis. Uma vez feito o esfumaçamento e secagem da peça, elas pegam os balaios grandes e vão para roça buscar casca de Breu-Branco<sup>22</sup> seco para a queima. A distância das roças até a aldeia varia de 500 metros a 2 km. Na roça elas encontram troncos de madeira seca, mas se utilizam apenas da casca de árvores que contenham secreções resinosas (breu), substâncias combustíveis e inflamáveis. *Berta Ribeiro, (1988)* define Breu como: “Denominação comum a varias espécies de *Burseráceas arbóreas*, produtoras de resina que, coagulada no tronco da árvore, constitui o breu”. As ceramistas descascam os troncos caídos e secos e enchem seus balaios, voltando para o lugar onde será feita a queima das peças.



Figura 60 - Artesãs na roça tirando a casca de árvore tombada e seca. - 2010.

---

<sup>22</sup> Em árvores da Amazônia o breu é definido como da família botânica: burserácea e produz uma resina perfumada.(Silva, S, 2006, p.62).



Figura 61 – Lourdes Suruí Carregando as cascas de árvore para o local da queima – 2010.

Notou-se que durante a queima as mulheres ficam sós, sem a presença das crianças que não participam deste momento do processo. Crianças apenas participam no momento da modelagem quando lhes é permitido pelas ceramistas ficarem junto, as meninas modelando e aprendendo a fazer potes e os meninos lambuzando o corpo com a argila.



Muitas vezes a queima se dá em um lugar mais afastado da aldeia, pois não pode haver barulho durante a queima. A queima é o momento em que a ceramista se concentra totalmente para não perder todo seu trabalho. É interessante destacar que se elas perdem uma peça por acidente como o que ocorreu quando um cachorro passou e amassou a peça, ou quando uma arara ou papagaio arrancam um pedaço dos lábios da peça, comprometendo-a, ou uma criança sem querer danifica a peça, isso na visão da ceramista não gera problema. Mas perder a peça por uma falha no processo, seja na modelagem ou na queima, gera desconforto e comentários na aldeia. Por esta razão, afastar-se do local onde há agitação e barulho se faz necessário. As ceramistas cuidam individualmente de sua queima, cada uma tem seu fogo e prepara sua própria queima.

Preparam um suporte com a casca do Breu, em seguida acomodam a peça de boca para baixo e depois a envolvem com a casca da árvore criando uma cabana. Se as peças forem pequenas, elas queimam até três ou quatro de uma só vez, caso contrario, elas a queimam uma a uma.



Figura 62 - *Gobi* prepara o local para queima. Depois do esfumaçamento interno a artesã retira a peça com o auxílio de folhas verdes que servem de luva para não se queimar – 2010.



Figura 63- Estrutura feita da casca seca na base da fogueira sobre as brasas da lenha utilizada para o esfumaçamento. Elas utilizam a mesma fogueira para o esfumaçamento e a queima – 2010



Figura 64 – *Gobi* preparando a base de sua fogueira para receber a peça que será queimada – 2010.



Figura 65 – *Gobi* emborcando a peça ainda quente depois do pré-aquecimento sobre a cama de casca de árvore para a queima propriamente dita.



Figura 66 - Seqüência do procedimento para envolver a peça com a casca seca do breu-2010.



Figura 67 – 68 - Construção da cabana em volta da peça-2010.



Figura 69 – 70 – 71 -Seqüência da queima – 2010

É nesta etapa da queima que ocorre a transformação de argila para cerâmica, e a combustão é forte, pois o breu é uma resina, podendo as peças atingir uma temperatura entorno dos 700°C.

A queima se faz sem mais interferência prosseguindo por si só até a casca da madeira seca ser totalmente consumida. Uma vez a cabana construída em volta da peça, não se acrescenta mais casca de madeira, apenas deixa-se o fogo queimar e diminuir ao seu próprio ritmo. A única preocupação, como foi mencionada, esta relacionada à escolha de lugares mais protegidos do vento, perto da mata para evitar uma combustão muito rápida. Esta queima pode variar de meia hora a quarenta minutos dependendo do tamanho das peças. No entanto, o resfriamento da peça no próprio local da fogueira é lento e respeitado como parte do processo da queima, não havendo precipitação para a retirada da peça.

As ceramistas em geral têm um olhar clínico e comentam o resultado da queima, se houve trincas ou não durante o processo. São muito raras as trincas, mas se houver, elas serão preenchidas com uma massa de cera de abelha no intuito de vedar a rachadura. Depois de a peça esfriar e chegar a uma temperatura ambiente elas a retiram e limpam para tirar as cinzas. No mesmo dia ou no dia seguinte elas realizam a última etapa da queima que consiste em esfumaçar a peça por dentro, emborcada sobre madeiras não muito secas a fim de criar maior resistência e fechar os poros da cerâmica com a resina que adere à superfície interna das peças.

Durante esse processo, alternadamente, passam um caldo feito de água misturada à entrecasca de Jequitibá(ver Fig.75) do lado externo para dar maior firmeza à cerâmica. Este caldo só se passa nas panelas grandes que serão

utilizadas para cozer alimentos. Uma vez feitos todos esses procedimentos as peças estarão prontas para uso e apreciação da comunidade



Figura 72 –Mapinor prepara a fogueira sem chamas, borrifando água manualmente para produzir fumaça – 2010.



Figura 73 - Esfumaçamento interno da peça cerâmica – 2010.

### Acabamento após a queima

Todas as peças recebem, ainda úmidas, um esfumaçamento interno como pré-aquecimento. Esta fumaça impregna a superfície da peça provocando um enegrecimento da parte interna, não com o propósito decorativo, mas, para torná-la menos porosa e mais impermeável. No entanto, somente as peças destinadas para cozer recebem o acabamento final com o líquido da casca do Jequitibá<sup>23</sup> que é aplicado do lado externo da peça já queimada e ainda quente, logo após o segundo esfumaçamento. O Jequitibá (*Cariniana estrellensis*)<sup>24</sup> é uma árvore da família das Lecitidáceas, cuja entrecasca expele seiva vermelha, usada na tintura dos cestos pelos índios Kayabi (Berta Ribeiro, 1988). Segundo as artesãs, o líquido da entrecasca do jequitibá se infiltra na cerâmica trazendo maior resistência das peças ao calor do fogo quando forem usadas para cozer alimentos.



Figura 74 -Entrecasca do jequitibá.-2010.

<sup>23</sup> O Jequitibá contém uma substância chamada tanino. A aplicação do tanino nas panelas é feita batendo-se, vigorosamente, com uma vassourinha embebida com o mesmo, na peça ainda quente, imediatamente após ter saído do fogo. Este processo de impregnação é conhecido como "açoite". Como resultado, o tanino penetra nos poros da cerâmica, cobrindo fissuras e tornando-a impermeável, servindo também para impedir a proliferação de fungos, que, com o correr do tempo, esfalelam o barro. Referência Arte Popular, cerâmicano: [WWW.ceramicano.com](http://WWW.ceramicano.com). Data: 28/04/2011 às 12h30min.

<sup>24</sup> As propriedades bioativas de sua casca têm despertado a depredação de árvores milenares. Os jequitibás pertencem a uma espécie vulnerável, em alguns lugares nativos, como no estado de Pernambuco, por exemplo, já em extinção. Esta situação é semelhante em Rondônia devido ao desmatamento.



Figura 75 – 76 - Aplicação da tintura da entrecasca de Jequitibá na parte externa das peças, após a queima final - 2010

Essa tintura de cor avermelhada é preparada com a entrecasca do Jequitibá, macerada na água, e aplicada, em uma primeira etapa, com a peça emborcada, sendo que o líquido espremido escorre da base da peça para suas laterais formando linhas paralelas. Em seguida esfrega-se o líquido com a própria entrecasca em toda a superfície externa da peça.

Quanto ao acabamento interno, após a queima, a peça é novamente esfumaçada, desta vez por dentro, adquirindo uma superfície lisa, de coloração preta e brilhante. O jequitibá na parte externa produz linhas escorridas de tons avermelhados.



Figura 77 - Acabamento interno e externo de uma panela *Itxirah* pronta - 2010.  
H: 46,5 cm ; D: 43,7cm.

## Uso da cerâmica

Tradicionalmente a cerâmica Suruí é voltada exclusivamente para a produção de peças utilitárias. Não se tem conhecimento da criação de peças decorativas produzidas por este povo. Cada forma utilitária tem uma denominação e uso específico que as diferenciam e as tornam adequadas à sua função como, por exemplo: a *Itxirah* é uma das maiores panelas feitas pelas artesãs e tem como função cozer alimentos. Nessas grandes panelas as índias cozinham numerosas receitas como a sopa de cará ou de milho, variedades de caça e, antigamente usavam estas panelas para preparar a *makaloba*<sup>25</sup>, bebida fermentada consumida durante rituais específicos. Como essas bebidas não são consumidas imediatamente, as artesãs fabricam cestos que servem como tampa destas panelas de forma a proteger e preservar esta bebida.



Figura 78 - Cestos gameliformes utilizados para tampar a boca das panelas que contém sopa de cará. Aldeia Joaquim linha 11. – 2010.

Esses panelões *itxirah* têm tampas-cesto, que são feitas pelas mulheres exclusivamente sob medida para a peça de cerâmica. A função desta tampa é a de preservar o alimento de insetos indesejáveis e qualquer outra infecção do alimento por vias aéreas proporcionando maior conservação da sopa ou bebida.

---

<sup>25</sup> A Makaloba é uma bebida fermentada à base de cará, milho ou macaxeira.





Figura 79 - Detalhe do trançado da tampa-cesto – 2010.

Por definição, os cestos gameliformes são:

Cesto-recipiente e/ou cargueiro (transporte sobre a cabeça) semelhante à gamela. Ou seja, de borda alargada e diâmetro proporcional ao da base. O bojo do cesto caracteriza-se por ser “atarracado”, isto é, mais largo que alto, podendo assumir as seguintes conformações: retangular, quadrada, arredondada. Os de tamanho maior servem para a guarda e transporte de provisões, sendo freqüentes os miniaturizados. Trançados para uso e conforto doméstico (RIBEIRO, B, 1988 p.47).

As cerâmicas *lobeah* e *lobeup* são peças utilizadas para servir sopas, bebidas ou água e também alimentos sólidos como peixe e outros. É uma vasilha rasa, mas seu diâmetro é grande, podendo conter muito líquido. Nas festas são usadas para as pessoas beberem a *makaloba*. Percebemos que nas laterais das *lobeup* existe uma impressão de cada lado resultado da aplicação mais fortes do polegar sobre a argila ainda mole. Esses dois pontos facilitam segurar a vasilha no ato de beber seu conteúdo.



Figura 80 - cerâmica *Lobeah* – 2010. H: 20,5 cm; D: 43,5 cm

A *mem – moyá* é uma peça de cerâmica plana de forma elíptica e serve para fazer o beiju *Suruí*, que é uma panqueca à base de milho.



Figura 81 - A peça *men-moyá* é uma placa cerâmica usada para preparar as panquecas de milho. Para cozinhar a panqueca ela é colocada sobre a brasa – 2010.  
27,0 cm x 32,0 cm.

A peça *torukup* possui uma asa e serve para pegar os líquidos das grandes panelas, tem a função de uma concha. Essa forma lembra muito a de uma cabaça cortada ao meio.



Figura 82 - Toruk e Torukup são peças usadas para servir líquidos – 2010.

As *wexomamup* são peças utilizadas para armazenar a tintura de jenipapo usada na pintura corporal. Essas panelas têm furos laterais e uma alça feita de barbante de algodão para serem transportadas.



Figura 83 - Peça para armazenar tintura de jenipapo. Coleção Betty Mindlin – 2010.  
H: 8,4cm; D: 9,2 cm.

Os fusos utilizados para fiar o algodão, são feitos de madeira com rodas de cerâmica. Neste caso a cerâmica é parte de uma ferramenta de trabalho. Segundo Berta Ribeiro:



Figura 84 - Fuso para fiar algodão, feitos de madeira e cerâmica - 2010.

A fiação do algodão exige o uso deste implemento: o fuso. Consta de uma vareta afinada em sentido póstero-anterior, com incisão, saliência chanfrada ou gancho na ponta, para prender o fio. A aproximadamente 10cm da extremidade da haste é adaptado o tortual, que pode ser de cerâmica, pedra, osso, casco de tatu, jabuti etc. Quando de cerâmica, o disco do fuso é geralmente feito pela mulher.( Ribeiro,B,1997, p.352, Suma Etnológica)

As *soup-soupey* são peças miúdas, usadas para beber ou armazenar água e guardar material para fazer colares.

Na sua maioria, as peças cerâmicas produzidas pelos Suruí têm uma relação com o preparo ou oferta de alimento, principalmente as *Itxirah*, panelas grandes, onde é preparada a sopa que pode ser considerada a base de todas as receitas deste grupo. É importante verificar as informações sobre alimentação e receitas Suruí (Betty Mindlin, 1985, pg. 62 a 66) e observar a importância e sofisticação que envolve os alimentos e também as cerâmicas utilitárias já que estas últimas se prestam ao preparo destas receitas.



Figura 85 - Soup-Soupey, essas peças têm tamanhos variados e normalmente formas de cuias ou de jarra para conter líquidos – 2010.

Para os utilitários em geral a denominação genérica é *Soup*. Entre esses encontramos uma variação de cerâmicas que foram elaboradas a partir do contato com a sociedade nacional, a exemplo das panelas de alumínio. São panelas pequenas com tampa e asas; estas não são utilizadas no dia a dia pelas índias Suruí e são destinadas exclusivamente a venda para não índios.



Figura 86 - Panela com tampa criada por uma índia depois do contato. Essas possuem alças para segurar e tampa feita em argila. Dizem que foi uma criação baseada na forma de panelas dos colonos. Esta foi a única peça criada recentemente após o contato, no entanto ela só é produzida para venda para não índios e não é utilizada na aldeia Suruí.- 2010. H: 15,0 cm; D: 18 cm.

### Reutilização ou descarte dos cacos cerâmicos

Quando uma peça de cerâmica quebra, não é totalmente descartada. No caso das grandes panelas, principalmente, existe uma reutilização dos cacos principalmente dos bojos pois estes ainda permitem conter algo. No preparo do Urucum para pintura de cestarias, por exemplo, as mulheres se utilizam destes cacos. Assim os fragmentos cerâmicos têm grande utilidade e neste caso servem de recipiente para o preparo da tinta vermelha. Outra forma de reutilização destes cacos é para guardar pequenos fragmentos de casco de tatu ou coquinho de tucumã para fabricação de colares. Também servem para apoiar a argila sovada enquanto trabalham na confecção de uma peça.



Figura 87 - Caco cerâmico (bojo de uma panela) onde as índias preparam a tintura vermelha de urucum, usada, neste caso, para pintar cestaria – 2010.

## Comercialização

A comercialização dos artefatos Suruí se dá atualmente de várias maneiras. Embora o número de famílias que produzem cerâmicas seja significativo, verificamos no gráfico (fig.89) que a maior produção é a de adornos comuns, como colares, pulseiras, brincos e anéis. Estes itens são mais apropriados para venda, já que parecem ser mais atrativos que a cerâmica, cujo preço final, é maior em função do empreendimento que envolve sua produção, além das dificuldades para o acondicionamento e o transporte das peças sem perdas.



Figura 88 - Acondicionamento das peças com folhas verdes para transporte e venda- 2010

Esses artefatos produzidos pelos Suruí em geral são vendidos em Cacoal, cidade próxima a 50 km da aldeia da linha 14. Às vezes são vendidos pela FUNAI ou na própria aldeia quando recebem visitantes ou turistas. A exemplo disto, o Museu do Índio - RJ comprou em 2006 uma coleção de peças Suruí e recentemente em 2011 comprou parte das peças que foram produzidas durante a nossa estadia na aldeia Gãbgir em Julho de 2010.

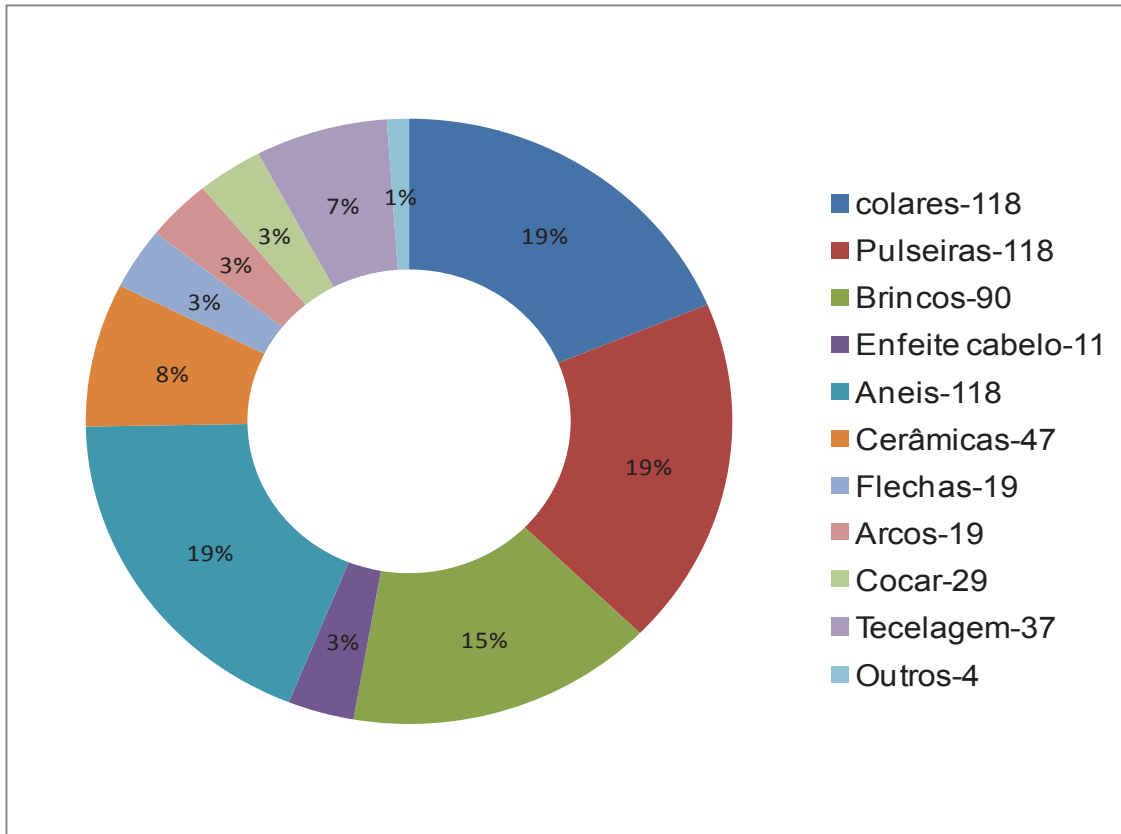


Figura 89 – tipos de artefatos, percentual e número de pessoas que os produzem entre 158 famílias entrevistadas. (Relatório Socioeconômico, Associação Metareilá do Povo Indígena Suruí, 2010)

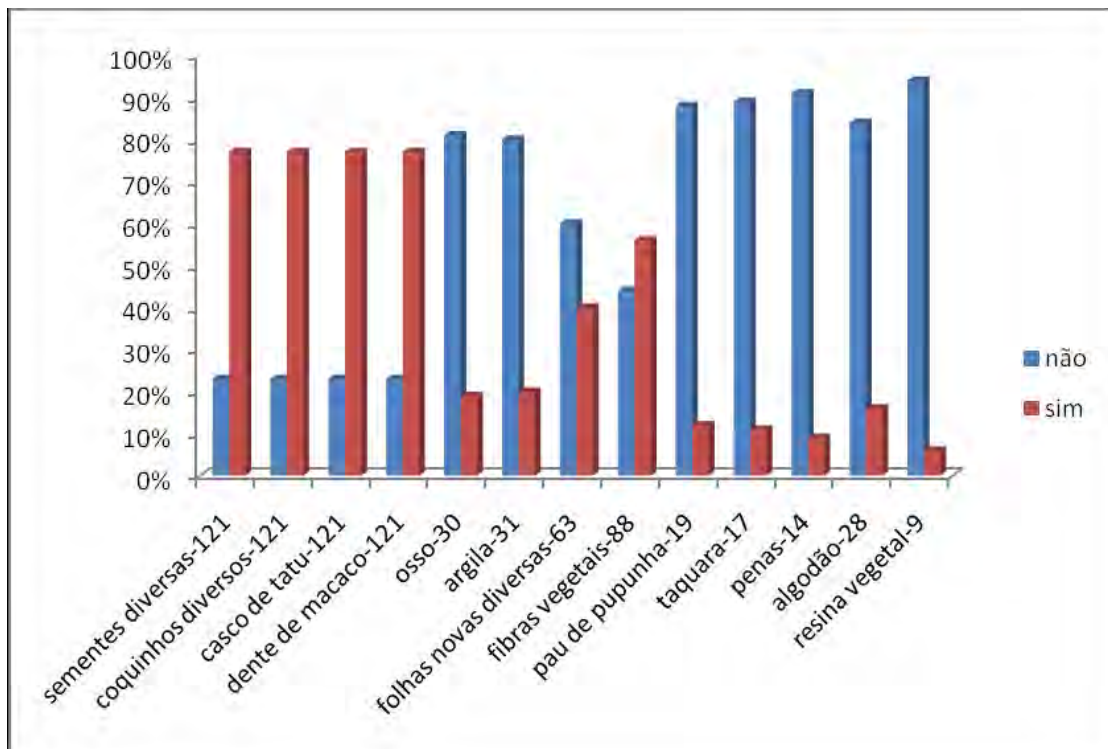


Figura 90 - Gráfico-Percentuais e números das matérias primas mais coletadas para confecção de artefatos de cultura material entre as 158 famílias entrevistadas. (Associação Metareilá do Povo Indígena Suruí, 2010).



## Segundo o Relatório Socioeconômico 2010:

Os aspectos econômicos e culturais tradicionais, ainda vivos entre os Suruí, vão deixando de ser produzidos, pelo desuso, pouco uso e ainda pela dificuldade em sua comercialização. Neste levantamento os artefatos que ainda continuam a ser produzidos em maior ou menor escala são os adornos mais tradicionais, como o *larpi* (cinto masculino feito com casca de tucumã), os grossos colares também confeccionados com tucumã, que muitas vezes contavam até 30 voltas; os utilitários, como os mais variados tipos de cerâmica (*lobéa, ixira, lobeúd, torokup, ixirinup*), utilizados para várias finalidades na culinária tradicional; a cestaria mais sofisticada, como o *adôhiter* (cesto com tripé), os diferentes tipos de niti (*niti hiter, nakaa etc.*); os objetos de tecelagem como redes e tipóias (*agoyáb*); as armas como arcos e flechas, esmeradamente trabalhados com algodão, espinhos de porco espinho e até as fibras *oratapôa* para colares são atualmente confeccionados por poucas pessoas dentre os mais velhos do grupo. (Relatório Socioeconômico Associação Metareíla, 2010).

Através destes gráficos, pudemos verificar que ainda há um percentual bastante representativo de famílias que praticam a coleta de materiais para desenvolverem seu artesanato. A cerâmica é uma produção ainda representativa e sua venda faz parte do orçamento das mulheres artesãs Suruí.

## CAPÍTULO 3

### Análise tecnotipológica da cerâmica Suruí.

A morfologia dos vasilhames é considerada um elemento definidor da identidade cultural de um povo e está diretamente ligada a utilização do objeto. A forma está intrinsecamente ligada à sua função. Assim as dimensões das panelas são determinadas em função do seu conteúdo. Exemplo: panelas grandes são destinadas a cozinhar o porcão, o macaco e ao preparo das sopas e da *makaloba*. Os vasilhames menores são para servir a bebida ou sopas e os pequenos para conter água, guardar materiais para confecção de artesanato como colares e também para conter o jenipapo utilizado na pintura corporal.

#### Análise das formas

Os critérios utilizados aqui, para análise das formas desses objetos, foram baseados nos estudos empregados por Gomes no seu estudo da coleção cerâmica Tapajônica:

Segundo o uso geral proposto por Chmyz (1976) e o emprego específico feito por Guapindaia (1993) no estudo da cerâmica Santarém e por Scatamacchia *et alii* (1991) no caso da cerâmica Tupi-guarani. Estes foram usados para descrever as partes constituintes de vasilhames cerâmicos:

Boca – abertura do vaso

Borda – parte terminal da parede, junto à boca

Colo – parte localizada entre o corpo e a boca ou entre o corpo e o gargalo, determinado pela presença de um ponto angular, situado imediatamente acima do ponto de tangência vertical.

Gargalo – forma de boca afunilada, que tem início acima do ponto de diâmetro máximo do vaso, sendo determinado por um ponto angular ou um ponto de inflexão.

Corpo – parte situada entre a base e a boca, entre a base e o colo ou entre a base e o gargalo.

Cariátides – figuras antropomorfas modeladas, que servem de sustentação à vasilha do vaso de cariátides e se apóiam sobre uma base.

Flange – saliência horizontal, adicionada à parte exterior da vasilha, podendo, neste caso, ser labial (abaixo da borda/gargalo) ou mesial (no corpo).

Apêndice – Saliência externa acrescentada ao corpo da vasilha, podendo ser alça, asa, flange ou, ainda, figuras tridimensionais zooformas ou antropomorfas modeladas.

Base – parte inferior, que sustenta a vasilha.

A fim de estabelecermos a estrutura, o contorno do corpo e a proporção, foram usados os critérios estipulados por Shepard (1985: 224-248) e utilizados anteriormente por Scatamacchia *et alii* (1991):

Ponto Terminal (PT) – ponto de tangência horizontal tomado sobre o lábio ou sobre a base onde se assenta a vasilha.

Ponto de Tangência Vertical (PTV) – ponto de tangência vertical ao corpo da vasilha e que determina o diâmetro máximo ou o diâmetro mínimo.

Ponto Angular (PA) – ponto onde a direção da tangente muda abruptamente, por ter sido alterado o contorno da vasilha, induzindo um ângulo.

Ponto de Inflexão (PI) – ponto onde a curvatura da vasilha muda de côncava a convexa e vice-versa.

Para Shepard (1985:28), a estrutura da vasilha pode ser de dois tipos: fechada ou aberta. Esta é definida a partir da relação entre o diâmetro da vasilha e o diâmetro da boca. Formas fechadas são as que possuem o diâmetro da boca menor do que o diâmetro máximo da vasilha e formas abertas são aquelas que o diâmetro máximo da vasilha coincide com o da boca. Entre as formas fechadas existem aquelas com gargalo, marcado pela existência de um ponto angular ou de inflexão entre o pescoço e o corpo da vasilha.

Segundo os pontos acima estabelecidos por Shepard (1985), as formas da Coleção Tapajônica tiveram seu contorno classificado entre simples, composto, inflectido e complexo. Tal classificação básica leva em conta os pontos angulares e de inflexão existentes, sendo desconsiderados os pontos angular ou de inflexão, situados entre o corpo e suportes, bem como entre o corpo e a base, pois resultaria em agrupar formas não relacionadas. Desse modo, são *formas de contorno simples* aquelas que não possuem nem PA e nem PI; *formas de contorno composto* as com apenas um PA; *formas de contorno inflectido* as com apenas um PI; *formas de contorno complexo* as com dois ou mais PA e ou PI.

No que se refere às proporções, estas foram consideradas a partir das relações entre altura do vaso e seu diâmetro máximo (Shepard 1985; Rice 1987: 215-216), tendo sido por nós estabelecidas as seguintes classes de vasilhas:

1. Prato – a altura da peça é sempre menor do que 1/5 do diâmetro máximo.
2. Tigela Rasa – a altura da peça é sempre maior do que 1/5 do diâmetro máximo, mas menor do que 1/3 do diâmetro máximo.
3. Tigela Média – a altura da peça é sempre maior ou igual a 1/3 do diâmetro máximo, mas menor do que 1/2 do diâmetro máximo.
4. Vasilha – a altura da peça é maior ou igual a 1/2 do diâmetro máximo.
5. Vaso – a altura da peça é maior ou igual ao diâmetro máximo.

Na descrição das formas e de suas partes constituintes foram utilizados os princípios gerais propostos por Shepard (1985: 232-236), que privilegiam a abordagem geométrica. Embora, como aponta a autora, muitas das combinações encontradas no vasilhame cerâmico não possam ser matematicamente expressas, empregamos os termos esfera, calota esférica, hemisférico, oval, ovalóide, elíptico, elipsóide, hiperbolóide, cônico, cilíndrico, na tentativa de correlação com os sólidos, suas seções, formas aproximadas a eles e superfícies geométricas. (GOMES, 2002, p.72,73,74).

Em muitos casos percebemos que na produção da cerâmica indígena existem interferências, desde pinturas até incisões e relevos, uma vez que o material cerâmico se presta como suporte para receber motivos decorativos.

A maioria dos artefatos de uso doméstico e de trabalho é objeto de decoração. Entre todos, destaca-se a cerâmica, Não só como o campo decorativo preferencial, no âmbito da tralha doméstica, mas também o

principal veículo de expressão estética do grupo feminino (Suma etnológica, Van Velthem, p.99).

No entanto, a cerâmica Suruí não possui nenhuma interferência decorativa, a sua preocupação é, única e exclusivamente, com a forma. Sendo assim, podemos dentro dessa análise simplificar alguns dados, já que não temos a presença de relevos, incisões ou modelagem de figuras antropomorfas ou zoomorfas como na cerâmica Marajoara e Santarém.

Neste caso, uma análise descritiva e minuciosa da cerâmica Suruí se faz necessária para verificar se ocorreram mudanças nas formas, acabamento de superfície, decoração e volumes dos utensílios cerâmicos atuais, nas peças adquiridas durante trabalho de campo em 2010, em relação às peças das coleções pesquisadas manufaturadas nas décadas de setenta a noventa do século XX.

Segundo Séronie-Vivien (1975, p.60) “as cerâmicas podem ser divididas em duas grandes categorias: essas que o perfil não varia quando se faz girar o objeto em volta de seu eixo e essas que não tem essa simetria”. No caso das cerâmicas Suruí trabalhamos na perspectiva de classificação dentro de uma categoria simétrica em que os resultados serão a junção de três partes elementares que são a base, o bojo e o pescoço da peça. Empregamos os termos, segundo Séronie-Vivien (1975): Base, corpo e abertura, cuja correspondência se faz relacionada ao fundo da peça, o corpo ao bojo e a abertura à boca. Seguindo esse raciocínio podemos afirmar que as cerâmicas Suruí têm em sua maioria: “uma base em perfeita continuidade com seu corpo”.



Figura 91 – 92 – Podemos verificar as bordas muito finas (variam de 0,2 cm a 0,4 cm) denominadas de lábios. Coleção Mindlin – 2010.

A seguir fizemos a catalogação das peças da coleção particular pertencentes a Dra. Betty Mindlin. No total são onze peças, sendo sete panelas *Itxirah*, uma lobeah, uma Toruk e duas Soup que datam do final dos anos setenta do século XX. Faremos também o levantamento de uma série de peças da coleção de Betty Mindlin dos anos oitenta do século XX e de algumas peças mais recentes coletadas em 2010 durante nossa pesquisa de campo.

## ITXIRAH



Figura 93 – Panela *Itxirah*- Coleção biblioteca Mindlin - 2010

Altura	Diâmetro	Curva	Estrutura
45,5 cm	43,0 cm	160°	Aberta
Forma	Espessura	Contorno	Acabamento
Ovóide	0,4 cm	Composto	Polido

**SOUP**

Figura 94 – Travessa *soup*. Coleção biblioteca Mindlin – 2010.

Altura 11,0 cm	Comprimento 31,5 cm Largura 23,5 cm	Curva 90°	Estrutura Simples
Forma Elíptico	Espessura 0,2 cm	Contorno fechado	Acabamento Polido

## TORUK



Figura 95 – Cuiá *toruk* para servir sopas e bebidas. Coleção Biblioteca Mindlin – 2010.

Altura 13,0 cm	Comprimento 28,0 cm Largura 24,0 cm	Curva 80°	Estrutura Aberta
Forma Esférica	Espessura 0,2 cm	Contorno Simples	Acabamento Polido

## LOBEAH



Figura 96 – Vasilhame *lobeah*. Coleção biblioteca Mindlin - 2010

Altura	Diâmetro	Curva	Estrutura
13,0 cm	23,0 cm	130°	Fechada
Forma	Espessura	Contorno	Acabamento
Ovóide	0,3 cm	Composto	Polido



## ITXIRGUP



Figura 97 – Panela *itxirgup*. Coleção biblioteca Mindlin - 2010

Altura	Diâmetro	Curva	Estrutura
21,0 cm	22,0 cm	70°	Fechado
.forma	Espessura	Contorno	Acabamento
Ovóide	0,2 cm	Composto	Polido

**SOUP**

Figura 98 – Vasilhame soup. Coleção biblioteca Mindlin – 2010.

Altura	Diâmetro	Curva	Estrutura
17,0 cm	21,0 cm	160°	Fechado
Forma	Espessura	Contorno	Acabamento
Ovóide	0,2 cm	Composto	Polido

## ITXIRAH



Figura 99 – Panela tingida com tintura do jequitibá. Coleção biblioteca Mindlin – 2010.

Altura	Diâmetro	Curva	Estrutura
43,0 cm	41,0 cm	130°	Fechado
Forma Ovóide	Espessura 0,3 cm	contorno composto	Acabamento Polido

**SOUP**

Figura 100 – vasilhame *soup*. Coleção biblioteca Mindlin – 2010.

Altura	Diâmetro	Curva	Estrutura
17,0 cm	21,0 cm	60°	Fechado
Forma	Espessura	Contorno	Acabamento
Esférica	0,2 cm	Composto	Polido

## Análise laboratorial: componentes das argilas, presença de pinturas vegetais ou minerais de superfície e temperatura de queima

As análises referidas foram realizadas na Escola SENAI Mario Amato – Núcleo de Tecnologia Cerâmica, no Laboratório de Microscopia Eletrônica de Varredura – MEV. São Bernardo do Campo – SP. Foi usado o sistema de Microscopia Eletrônica de Varredura (MEV), análise por EDS (Espectro por Energia Dispersiva) e Determinação da temperatura de queima através da avaliação da porosidade aparente e absorção de água,

Segundo o relatório do SENAI pode-se determinar aproximadamente, através da curva de porosidade (fig.102) e da curva de absorção de água( fig. 103), a temperatura de queima da cerâmica Suruí. *“Os gráficos foram elaborados para possibilitar a estimativa da temperatura de queima da amostra, utilizando a curva de densificação da amostra, pois as propriedades de absorção, porosidade e densidade estão intimamente ligadas com a sinterização da peça cerâmica”* (relatório SENAI). (ver anexo 2).

Para esta análise foi usado um pote cerâmico Suruí datado de 2010, feito durante nossa estadia na aldeia e também uma amostra de um caco cerâmico coletado aleatoriamente na aldeia Suruí Gabgir situada na linha 14 da T.I Sete de Setembro.

*“Através da interpolação é possível determinar uma temperatura estimada das amostras, sendo de  $665 \pm 30^{\circ}\text{C}$  para o pote e  $690 \pm 30^{\circ}\text{C}$  para a amostra coletada”*. Na tabela a seguir temos a configuração em porcentagem da porosidade e da absorção de água do pote e da amostra coletados.

TABELA DE POROSIDADE E ABSORÇÃO DE ÁGUA

Porosidade e absorção	Temp. °C	Pa %	Aa %	Temp. de queima (ESTIMADA)
	600	23,35	16,86	...
	700	16,67	12,71	...
	800	11,12	8,83	...
	Pote	18,46	13,88	665+30°C
	AM I	17,33	12,59	690+30°C

Figura 101 – Tabela de porosidade e absorção de água.

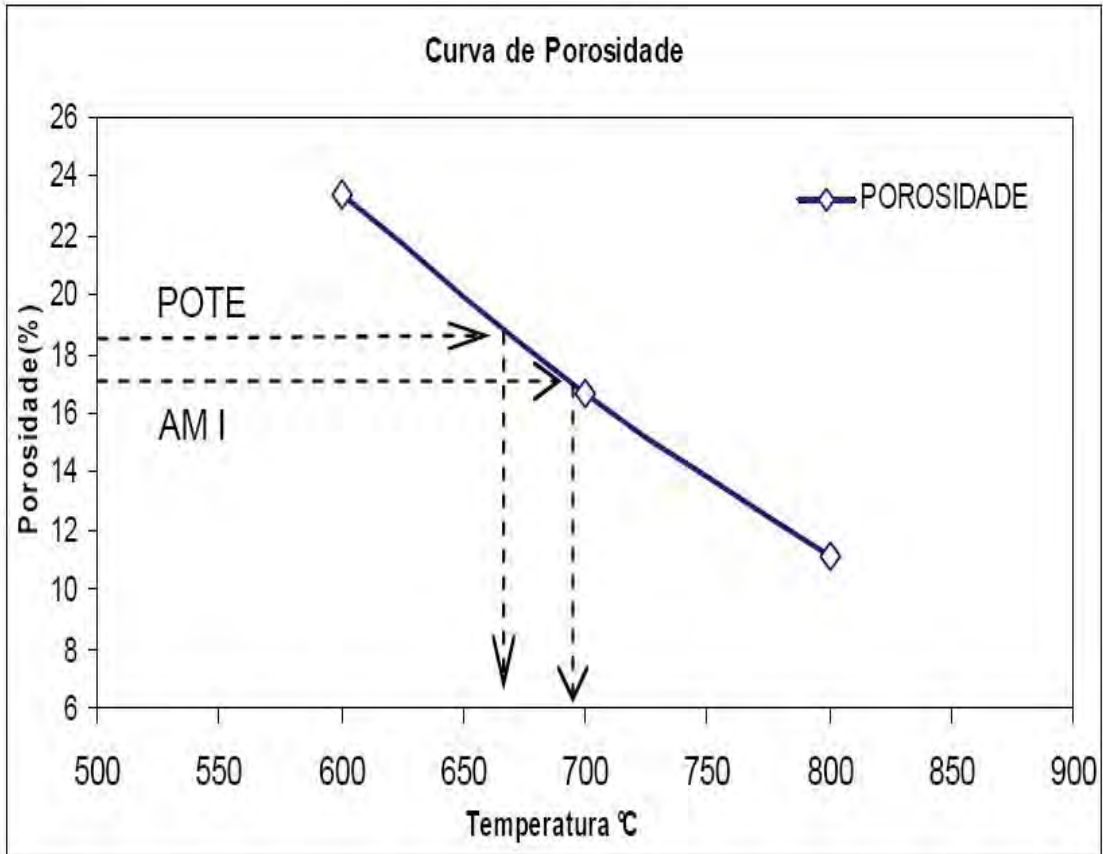


Figura 102 - Gráfico de Porosidade (Relatório SENAI) – 2010.

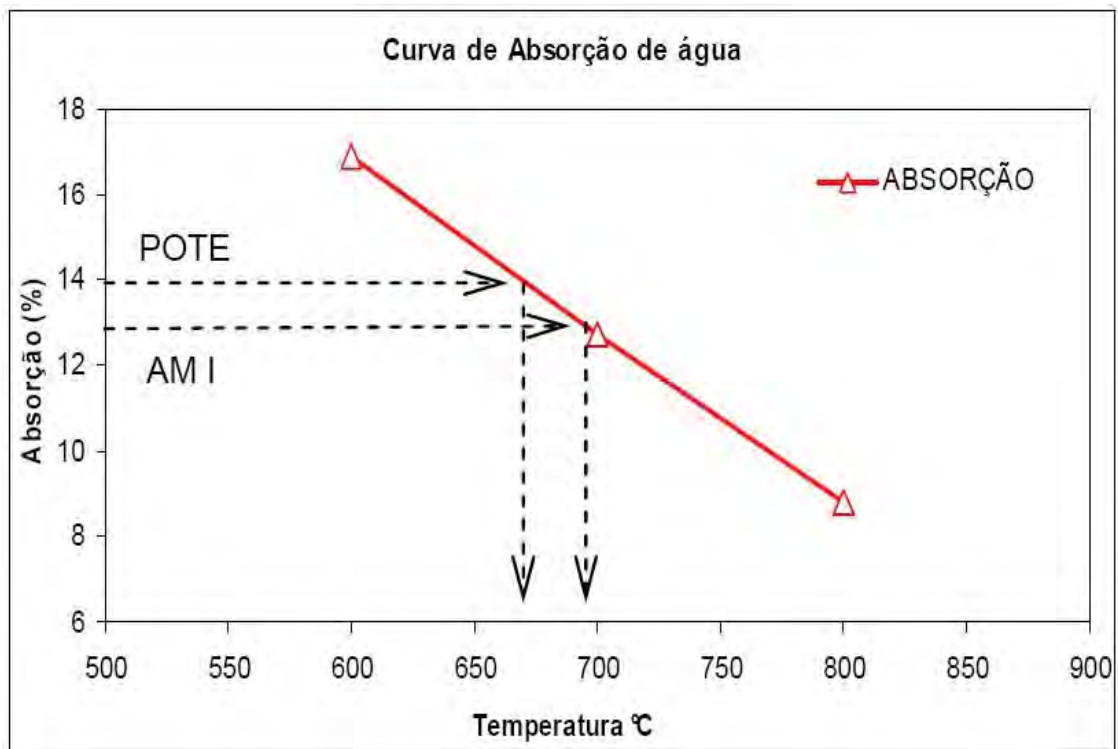


Figura 103 - Gráfico de Absorção de água (Relatório SENAI) – 2010.

Podemos dizer que essas queimas são de temperatura relativamente baixas. Nessas temperaturas que giram em torno dos 700°C, as reações químicas são pequenas e apenas servem para tirar a água de cristalização e para a queima da matéria orgânica (carbono).

A arte de queimar as argilas consiste em obter um grau de fusão e de solidificação suficientes para atingir o objetivo desejado sem derreter a peça ou deformá-la. O conjunto deste tratamento das peças denominamos de maturação. (RHODES, p. 26, tradução nossa).

A partir da análise da tabela de microscopias e análise química abaixo encontramos na cerâmica Suruí a presença dos seguintes elementos: C, O, NA, MG, Ca, Al, Si, Cl, K, Ti e Fe.

#### 110) TABELA DE MICROSCOPIAS E ANÁLISE QUÍMICA

Elementos	Argila %	Massa %	Esmalte %
C	9,56	...	80,55
O	14,28	14,24	18,29
Na	0,14	0,02	...
Mg	0,32	0,50	0,01
Ca	0,51	0,74	...
Al	13,03	18,19	0,29
Si	35,59	33,20	...
Cl	0,09	0,27	0,21
K	5,27	2,38	0,19
Ti	1,20	2,37	...
Fe	20,00	27,77	0,37
Total	100,00	100,00	100,00

Figura 104 – Tabela de microscopia e análise química – relatório SENAI – 2010.

Pudemos constatar que os resultados indicam que a argila é compatível com a massa da qual foi confeccionado o pote analisado, pois, as composições elementares que constituem a argila e a massa são semelhantes. A ausência do carbono (C) na massa indica o processo de queima onde ocorre a dissociação dos carbonatos. A ausência total de carbono na massa indica também que a argila coletada contém apenas carbono resultante de materiais orgânicos novos e de

superfície, não indicando a presença de cristais de carbono. Ao verificar o quadro de microscopia e análise química notamos também que a presença de carbono nesta porcentagem é responsável pela plasticidade da argila e define também sua porosidade, assim, a presença de 9,56 % de carbono nesta argila a torna uma argila de plasticidade adequada para modelagem. O fato de não encontrarmos a presença de carbono na massa já calcinada *“nos permite concluir que o carbono presente na argila não é composto de cristais de carbono e sim de um material orgânico que volatiliza por inteiro definindo por sua vez a alta porosidade deste material uma vez queimado”* (Paschoal Giardullo, 2011)<sup>26</sup>. A questão da plasticidade na argila é determinada pelo carbono e a sua porosidade pela sua ausência na massa. Assim:

As argilas, mais apropriadas para manufatura de utilitários que serão empregados com a finalidade de cozer alimentos, são massas abertas e porosas. Esses tipos de panelas são bastante flexíveis e se acomodam facilmente após a dilatação e contração que resultam do aquecimento dessas peças... Essas podem ser colocadas sem riscos sobre um fogo a lenha. Peças desse tipo, no entanto, que podem ir ao fogo direto sem correr o risco de se quebrarem, apresentam alta porosidade e normalmente permitiriam os líquidos e gorduras de penetrar e se impregnar na matéria. (RHODES, 1976, p.55, 56, tradução nossa).

Outro elemento presente em grande quantidade nesta argila é o ferro (F). O ferro, que tem uma temperatura de sinterização mais baixa, está presente em uma porcentagem de 20% segundo a tabela (fig. 104), o qual determina o ponto de fusão da massa e também a sua coloração. Podemos identificar que a presença de tonalidades diferentes nas peças Suruí, que variam do bege, amarelados, laranjas e marrons permitem afirmar que há uma presença importante de ferro na argila.

O fato de termos estas tonalidades e a presença de manchas escuras em algumas regiões externas da peça são determinados pelo tipo de queima que poderia ser classificada como uma queima oxidante-redutora. No entanto, quando a peça é emborcada para o esfumaçamento no seu interior podemos falar de uma queima interna totalmente redutora.

A cerâmica Suruí tem uma coloração que passa pelas tonalidades de amarelos, bege, preto, laranja e marrons. Elas apresentam uma textura lisa e suave devido ao acabamento fino e elaborado. Segundo Rhodes:

---

<sup>26</sup> Depoimento ao autor feito por Paschoal Giardullo, geólogo, pesquisa matérias primas para o preparo de argilas destinadas ao uso por ceramistas, artista e outros. São Paulo – 20/02/2011.



Mesmo tendo, além do óxido de ferro outros óxidos, esses estão presentes na composição da massa em tão pouca quantidade que seus efeitos de tingir a argila são mínimos, assim o ferro predomina na maioria dos casos. Além disto, o que pode determinar a coloração da argila é a forma pela qual é queimada. (Rhodes, 1976, p.44, tradução nossa).

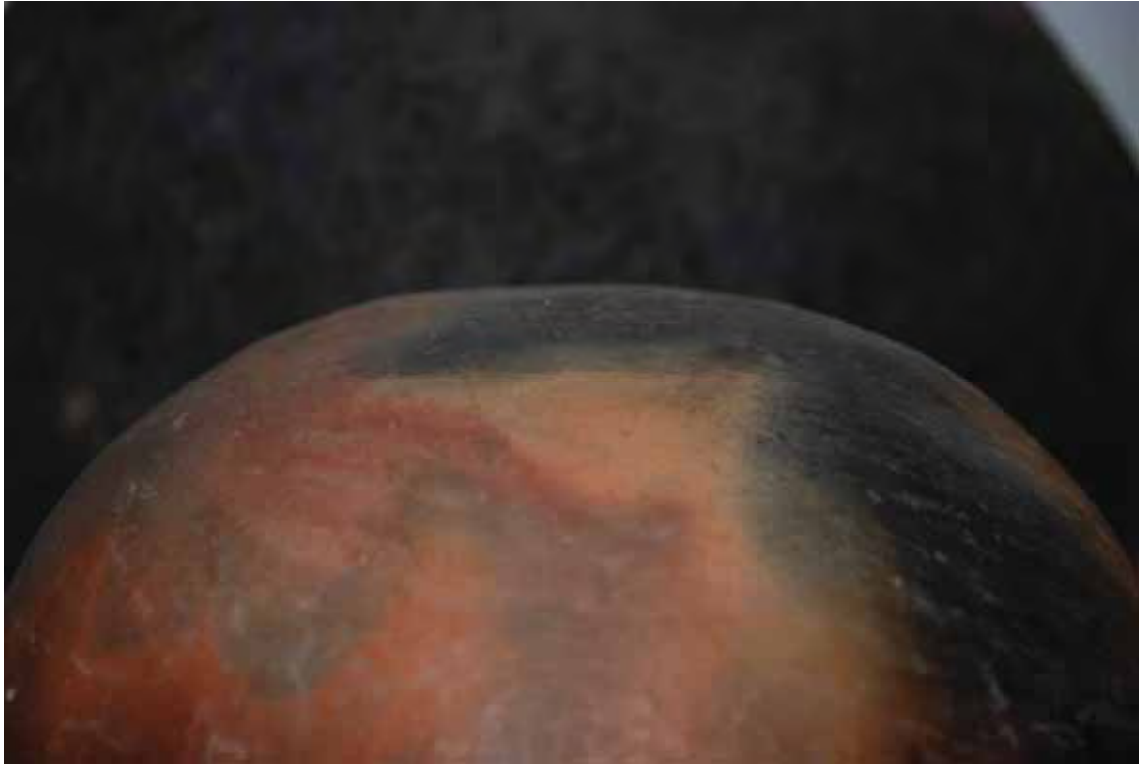


Figura 105 – Tonalidades da superfície de uma peça em queima oxidante-reduzora. Coleção Betty Mindlin – 2010.



Figura 106 – Detalhe da superfície de peça. Coleção particular Betty Mindlin – 2010.

Conforme as colocações de Rhodes constatamos como se pode ver na tabela(fig. 104) que existe a presença de outros minerais na argila como Na 0,14%, Mg 0,32%, Ca 0,51%, Al 13,03%, K 5,27%, Ti 1,20%. Todos esses elementos se encontram em porcentagens muito inferiores a do ferro, razão pela qual existe uma nitida predominância de sua coloração na massa.



Figura 107 - Queima redutora, parte interna da peça. Coleção biblioteca Mindlin – 2010.

Conforme foi descrito no segundo capítulo, o processo de queima consiste em três etapas. A primeira etapa, é um pré-aquecimento e esfumaçamento interno da peça, propicia a fixação de elementos químicos na argila. Já nesta etapa, a superfície da peça estando fria gera mais condensação e fixação de elementos que propiciam uma maior impermeabilização do interior da peça. A segunda etapa consiste em queimar a peça aproximadamente por volta dos 700°C, segundo os gráficos de porosidade e absorção de água das tabelas (fig. 102 e 103) e a terceira

etapa consiste em fazer um esfumaçamento interno. O resultado que decorre desses procedimentos permite uma maior vedação dos poros internos da peça.

*“O esmalte que recobre a peça cerâmica é produto de uma deposição de resina orgânica, indicado pelo alto nível de carbono (C) e oxigênio (O) na composição”.* (Relatório SENAI, 2010).

Esmaltes normalmente utilizados por ceramistas teriam retrações e craquelariam em argilas deste tipo (RHODES, 1976). Já os procedimentos de esfumaçamento e criação de esmaltes por deposição que esse grupo desenvolveu criam uma fina camada de esmalte que veda os poros das panelas e vasilhames tornando-os impermeáveis e possibilitando tanto o armazenamento de líquidos quanto o cozimento de alimentos. Esta camada de esmalte permite também limpar com facilidade as peças para serem reutilizadas, obtendo uma excelente higienização da panela.

Nas fotos a seguir realizadas pelo SENAI podemos visualizar a fina camada de esmalte natural sobre as peças. Essas fotos foram realizadas por Microscopia Eletrônica de Varredura (MEV) e análise por EDS (Espectro por Energia Dispersiva).

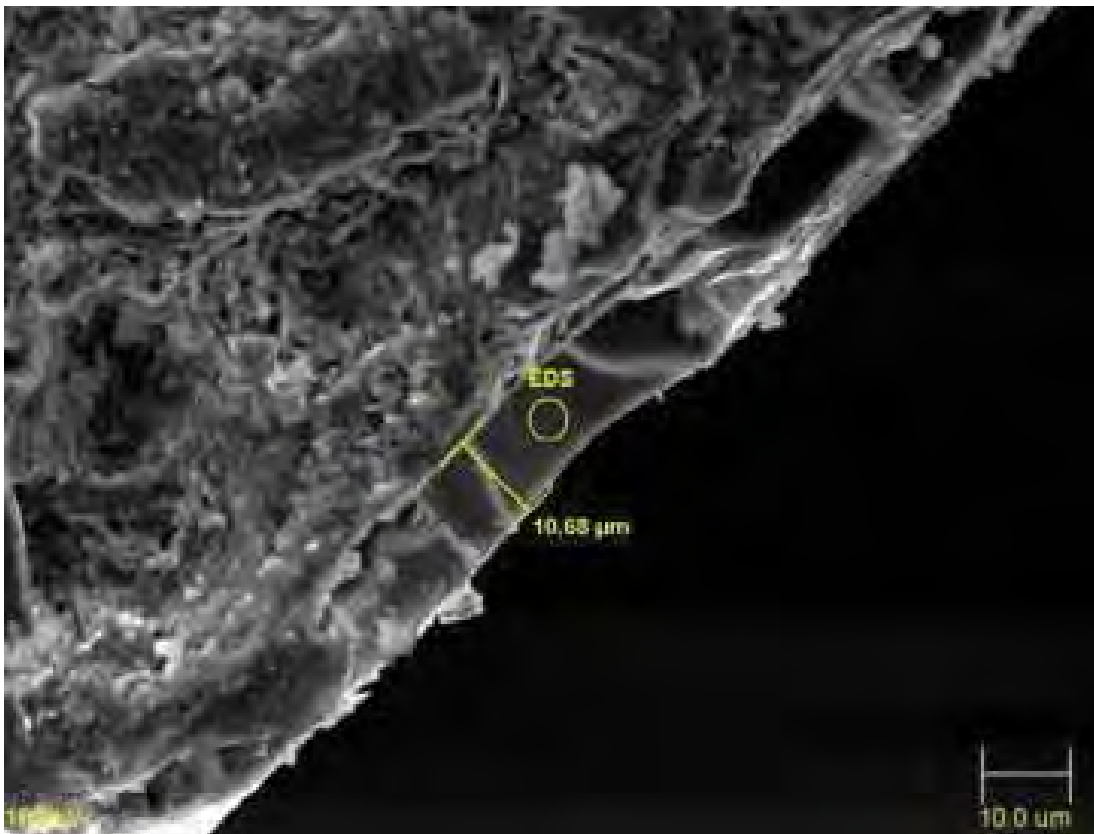


Figura108 - Foto microscopia. Microscopia Eletrônica de Varredura (MEV) e análise por EDS (Espectro por Energia Dispersiva) relatório SENAI – 2010.

“A microscopia foi realizada em um fragmento da peça fornecida, cortado para possibilitar a visualização da camada de revestimento que possui, aproximadamente, 10WM. A estrutura da massa é semelhante a uma composição de argila. O ponto indicado refere-se à região onde foi realizada a análise química por EDS, identificada com esmalte”. (relatório SENAI, 2010).

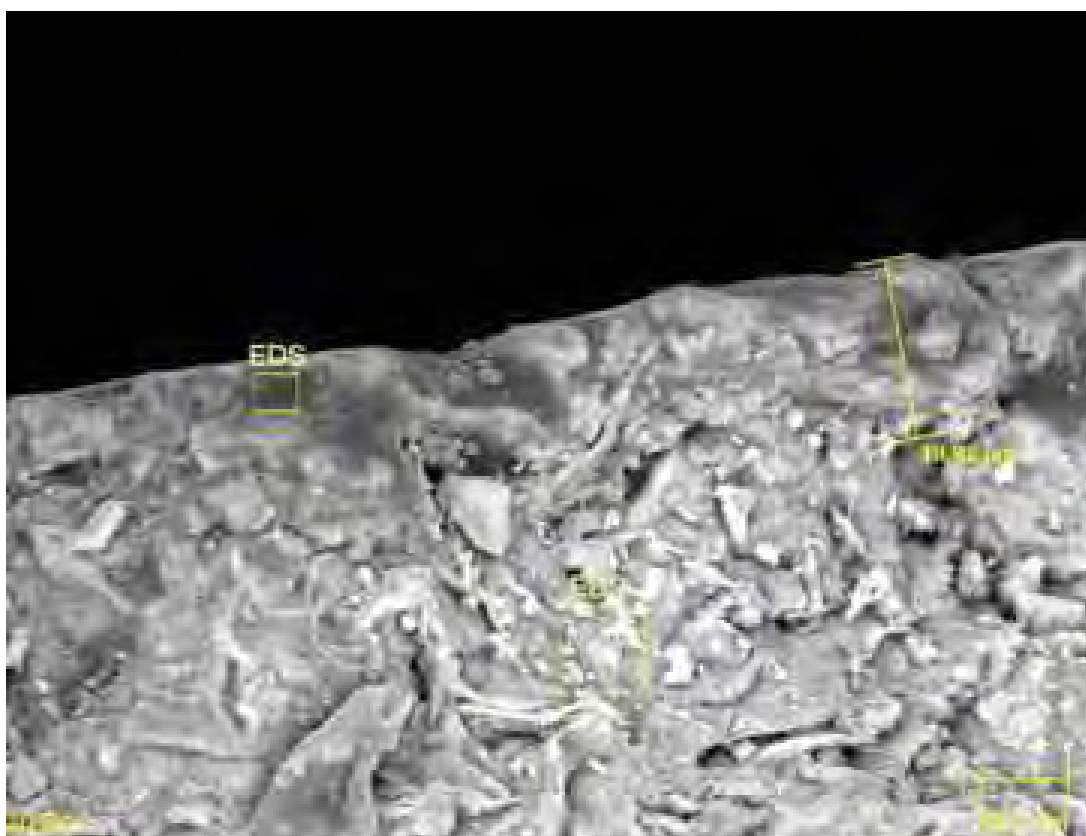


Figura 109 - Foto microscopia. Microscopia Eletrônica de Varredura (MEV) e análise por EDS (Espectro por Energia Dispersiva) relatório SENAI – 2010.

Esta microscopia foi realizada em outro fragmento da peça, nota-se que a espessura de revestimento é maior, com cerca de 19WM. Os pontos indicados referem-se às regiões onde foi realizada a análise química por EDS.

O relatório concluiu que o esmalte que recobre a parte interna das peças Suruí é produto de uma deposição de resina orgânica, indicado pelo alto nível de carbono (C) 80,55% e oxigênio (O) 18,29% na sua composição.

Ainda encontramos nas peças Suruí a aplicação de uma tintura da casca do Jequitibá na parte externa das grandes painéis que servem para cozer alimentos. Segundo as índias, ela serve para fechar a massa e torná-la mais impermeável.

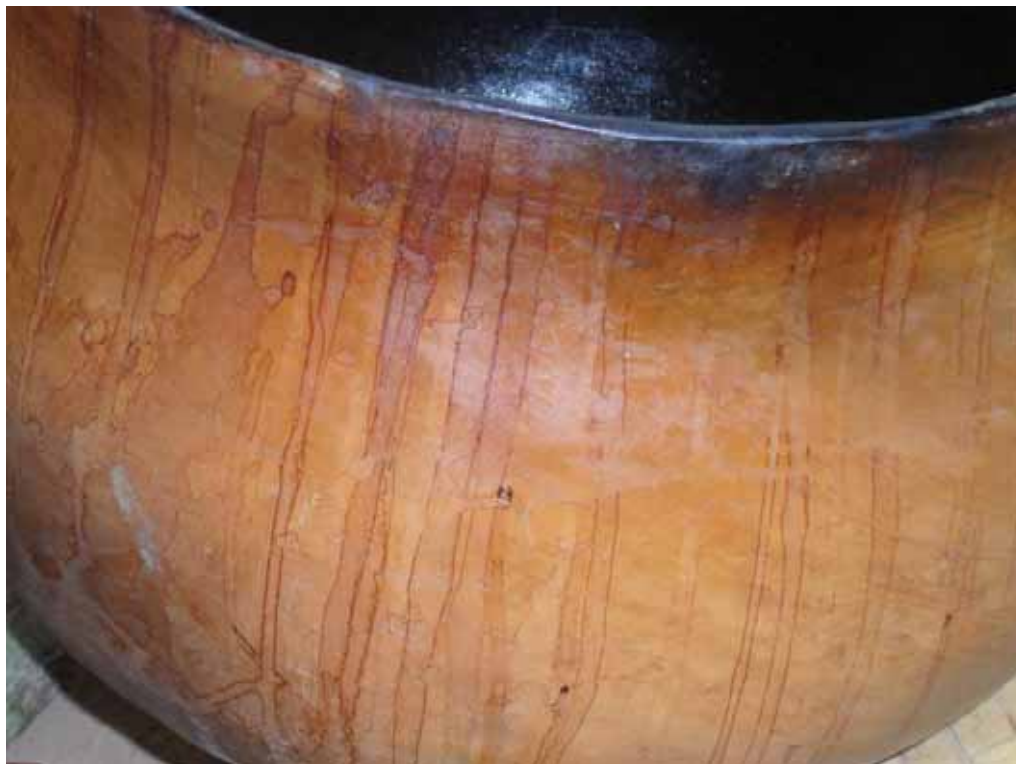


Figura 110 - Tintura da casca do Jequitibá aplicada no lado externo da peça.  
Coleção Betty Mindlin – 2010.

Os filetes escorridos são consequência da aplicação da tintura. Como os Taninos contêm muito ferro, ele acaba ficando com uma coloração mais avermelhada que o fundo da peça.

Podemos concluir que esta argila se presta muito para o que se destina. Isto é, um material plástico o suficiente para se desenvolver uma boa modelagem, uma porosidade que permite o seu uso diretamente sobre o fogo e uma impermeabilização interna que permite armazenar os líquidos e cozer alimentos, inclusive os gordurosos, que não irão impregnar a massa, tornando-a higiênica.

A argila, que os Suruí empregam, é trabalhada sem nenhuma adição de temperos na massa. Segundo Rhodes, 1976:

Podemos definir uma massa cerâmica como sendo uma mistura de argilas com outros materiais minerais para se obter um determinado produto cerâmico. Muitas argilas naturais podem ser utilizadas como elas se apresentam. Podemos dizer que estas argilas são massas naturais. No entanto existem argilas que são modificadas agregando temperos como areia para diminuir a retração, ou elementos que possam aumentar ou diminuir a sua plasticidade conforme as necessidades e técnicas empregadas para sua queima. (RHODES, 1976 p. 32, tradução nossa).

Sabemos que a tecnologia empregada na confecção de peças cerâmicas utilizadas por populações indígenas na região do alto Amazonas determina que a diferença entre antiplásticos e temperos é:

*antiplástico – em Chmyz(1976:144) o termo aparece como sinônimo de tempero, já em Shepard (1985) e Rye ( 1981 ) antiplástico e tempero tem definições diferentes. Antiplástico, de caráter mais amplo, aparece na literatura, segundo os referidos autores, como sendo relativo a várias classes de materiais não plásticos encontrados na argila, cuja função é de impedir o encolhimento excessivo da cerâmica durante o processo de secagem e de queima, reduzindo o risco de rachaduras. No entanto, tempero possui uma conotação cultural mais precisa, pois designa elementos que foram intencionalmente adicionados à argila. (apud Gomes, 1999, pg.76 )*

Todas as modificações de massas cerâmicas têm o objetivo de adequar as propriedades físicas para fornecer maior ou menor plasticidade, melhor resistência e retração desejada.

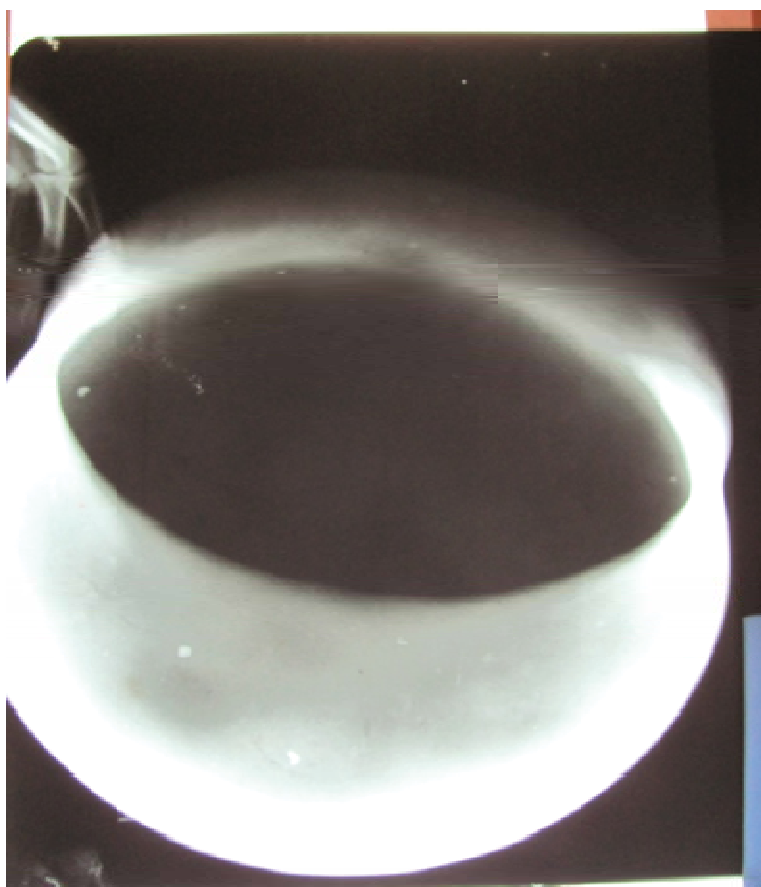


Figura 111 - Nesta radiografia verificamos presenças raras de pedrinhas e uma massa densa branca que prova que a estrutura da peça esta bem compactada. (radiografia tirada no laboratório veterinário Salvador em Cotia) – 2010.

No caso dos Suruí nenhum tempero foi adicionado à massa cerâmica, os materiais antiplásticos já se encontram presentes na argila permitindo uma modelagem direta, as artesãs a utilizam no seu estado natural.

No entanto, entre vários outros grupos se faz necessário modificar a argila encontrada em seu estado natural, como explica Rhodes:

Podemos modificar a argila para trocar a sua coloração, mudar a textura, mudar sua plasticidade para mais ou para menos conforme suas necessidades, modificar para diminuir sua retração assegurando menos deformação na peça, transformar a temperatura de maturação da massa. (RHODES , pg. 32, tradução nossa)

Podemos concluir que a composição das argilas é de boa qualidade e suficientemente plástica para a modelagem de peças utilitárias. A maturação das peças durante a queima é suficiente para torná-las resistentes e adequadas para o seu uso.

## CAPÍTULO 4

### A presença da cerâmica nos mitos e ritos

Durante nossa estadia em 2010 entre os Suruí não foi possível recolher relatos sobre mitos. Não falar a língua Suruí limitou em parte esta abordagem, mais antropológica. Entretanto não há como descartar este aspecto mitológico em se tratando da cerâmica, pela sua importância e pelas atividades e atitudes ritualizadas.

Por esse motivo, tivemos que recorrer às informações encontradas na bibliografia, no caso os mitos recolhidos pela antropóloga Betty Mindlin quando esteve pesquisando entre estes índios. Comentaremos apenas as narrativas que citam e se referem à cerâmica. Ainda que estas referências sejam poucas elas mostram o quanto, desde tempos primevos, a cerâmica ocupa um lugar central na mitologia Suruí. É uma verdadeira imersão do cotidiano e de uma prática relativa à cultura material no mundo conceitual, imaterial, revelando a dimensão cosmológica da atividade cerâmica.

Revela ainda, e isto foi observado inúmeras vezes em campo, o aspecto estético e artístico da fabricação dos artefatos cerâmicos. Apesar de não possuírem decorações, como muitas outras tradições cerâmicas amazônicas, o ritual, o processo de fabricação dos potes, as formas e o design, a importância dos alimentos servidos nos diferentes recipientes, colocam em relevo a presença e avaliação do belo, do bem feito, do adequado, do reconhecidamente perfeito.

Entre toda essa produção, a grande arte suruí ainda é a cerâmica escura, desde as menores panelas para *makaloba* até as lindas cuias pequenas, com bico ou não, onde com grande refinamento são oferecidos cajuí vermelhos partidos, degustados com a ajuda de colherzinhas de palha, ou larvas. Nos pratos de cerâmica vêm oferendas de alimentos, cada pessoa esperando a sua vez. (MINDLIN, 1985, p.68).

Ao mesmo tempo cada artesã revela seu estilo, individualidade, mas que também é um bem, um conhecimento, coletivo.

O que impressiona é como se reconhecem nesses objetos, a nossos olhos quase idênticos. Todos sabem quem fez um cesto, uma flecha, uma panela, mesmo que se trate de um objeto de outra aldeia visto na sede do parque. Com a maior simplicidade, uma lição do que significa o trabalho concreto, cada pessoa ligada à própria arte. (MINDLIN, 1985, p.70)





Figura 112 - Vasilhame *Lobeia* com peixe e milho – 2010. H: 22,0 cm; D: 43,5 cm.

### **A presença da cerâmica nos mitos.**

O barro, matéria prima muito especial, não apenas se refere à cerâmica, mas também aparece como a própria matéria prima constitutiva dos humanos, assim como a pedra, o que nos informa que humanos e objetos não são algo totalmente diferente, mas ambos são fabricados e têm a sua história de vida. Um pote de cerâmica nasce, é usado por diferentes pessoas e morre, possui de certo modo, vida, pois está intimamente relacionado às relações e aos valores sociais em diferentes contextos.

#### ORIGEM DO HOMEM

Parece que os primeiros homens, que depois a onça comeu, foram feitos de barro. Os ossos foram feitos de pedra, a carne de barro, os dentes dos “iara” de ossos e os dos Suruí de caroços de milho, por isso quebram tanto.(MINDLIN, 1985, p.190)

Interessante também é o mito sobre o capacete de barro utilizado durante as guerras. Se por um lado protege o indivíduo que o usa, ele também possui poderes

predadores, para cometer ações indesejáveis, um alerta para que os guerreiros não matem pessoas em demasia. Em todo caso aqui é revelado com clareza o poder mágico, autônomo, do objeto de barro, sujeito moral que merece respeito. Segue abaixo um trecho da história de Waioi narrada por Gakamam Suruí. Anexo(3).

Foi a vez de Amô ser flechado, embora ainda usasse todas as forças para vingar a morte da mulher. Um Ladnim furou-o com a borduna, mas não morreu. Continuava tentando acertar os Ladnim com as flechas, mas os inimigos usavam uma espécie de capacete de barro, com buracos só para os olhos e a flecha não atingia suas cabeças. (Este capacete protege bem na guerra, mas seu grande defeito é que seu uso, segundo ditam as regras da magia, faz morrerem os filhos dos guerreiros). (MINDLIM, 2007, p.147-156).

Entretanto, o mito mais importante é o da mulher de barro, mais próximo à temática da produção cerâmica, informativo e complexo. Trata da origem dos potes de cozinhar. Este mito foi narrado por uma índia Tupari. Os Tupari vivem também no Estado de Rondônia e podemos considerar este mito como um pensamento regionalista indígena.

#### MITO: A MULHER DE BARRO

Narradora em português: Etxowe Etelvina Tupari

Nesse Tempo, as mulheres ainda não tinham potes para cozinhar. Uma moça casada lamentava-se por não ter onde cozinhar a chicha. A mãe ficou com pena dela, prometeu dar um jeito: - Minha filha, não quero ver você triste por faltarem potes. Vou virar barro para você poder fazer um pote. Você me emborca de cabeça para baixo. Minha xoxota vai ser o gargalo do pote. Você me lava bem por dentro e depois me põe no fogo para cozinhar a chicha. Quando a água secar, filhinha, eu aviso e você põe mais, para meu coração não queimar.

A moça obedeceu direitinho a mãe. Pôs a mãe de cabeça para baixo, e esta ficou sendo uma panela de barro. A moça lavou-a bem pelo gargalo, sabendo que era a xoxota da mãe. Buscou lenha, acendeu o fogo e pôs a mãe-pote para cozinhar com chicha. Cada vez que a sopa fervia, punha mais água, tinha medo de esquentar demais o corpo da mãe, de queimar seu coração. E aí foi sendo... toda vez que a chicha estava bem cozidinha, já no ponto tirava do fogo e botava no jirau para esfriar.

Esvaziava a panela, aguava bem aguada e a mãe virava gente de novo, igualzinha a quem fora.

-Ai, filhinha, sou uma mulher cansada de tanto ferver água no fogo!

Sentava e coava a chicha para a filha.

O marido da moça, genro da mãe-barro, adorava a nova chicha, achava gostosa demais. Pedia sempre, e, quando saía para a roça, mãe e filha repetiam a receita de virar barro e cozinhar.

- Você quer fazer chicha outra vez, minha filha? Oferecia a mãe.- Vire-me de cabeça para baixo para eu ser de barro, lave para eu ser o pote de sua comida, cozinhe com bastante água!

Acontece que o marido da moça tinha um xodó, uma namorada. Espiou escondida, mãe e filha e ficou sabendo como as duas faziam a chicha mais

gostosa da aldeia. Despeitada, foi fazer intriga. Correu para roça atrás do namorado, o genro da mãe-de-barro:

- Você gosta mais da chicha da tua mulher que da minha, mas ela cozinha a sua comida dentro da periquita da tua sogra!

O moço ficou em dúvida: como podia ser?

- Você não acredita, vá ver! Não tem nojo de comer o que sai da xoxota, da periquita de sua sogra?

O rapaz ficou desconfiado, matutando. Acabou por acreditar na versão da namorada, ficou furioso. Correu para maloca e esbravejou com a mulher, acusando-a de lhe dar uma comida vergonhosa:

- Eu pensando que sua chicha era gostosa, feita num pote limpinho, bem lavado, e você cozinhando dentro da periquita da tua própria mãe! Como pude comer uma sujeira dessas!

Deu um chute na panela-sogra, posta a cozinhar no fogo, com chicha até a borda. O pote quebrou-se em uma porção de pedacinhos, pobre da sogra.

A moça juntava os cacos, aos prantos. Tentava colar, refazer a mãe. Esta gemia de dor:

- Minha filha, não posso mais morar aqui. Teu marido me esmigalhou lembrar a ofensa dói tanto quanto o meu corpo machucado. Quero ir embora, morar onde há barro, para continuar a fazer potes para você.

A mãe-de-barro, dizem, foi morar no igarapé. Virara barro mesmo, e do barro fazia bacias, potes, panelas, todos os utensílios para comida.

A mulherada da aldeia descobriu e foi tirar o barro mais bonito para fazerem elas próprias a sua cerâmica. Tiraram, tiraram barro, mas esqueceram da moça, da filha da mãe-de-barro.

A moça estava grávida, bem barriguda. Vivia chorando, com saudade e com pena da mãe.

\_ Vocês estão sovinando barro, não me dão nem um pouquinho- queixou-se- mas o barro é minha mãe. Vou ter panelas bem mais bonitas que a de vocês.

As outras foram-se, a moça ficou chorando solitária, horas a fio. A mãe veio, apareceu em forma de gente. Consolou-a, dizendo que o barro que as outras tinham era a cinza do seu fogão, que para filha daria a mais linda louça do mundo. E que as outras iam ver, pedir, com inveja, mas que ela não devia dar a ninguém.

A mãe voltou à forma do barro, a moça entrou no lamaçal, tirando panelas belíssimas já prontinhas, de todas as formas e tamanhos. Pôs todas no marico, despediu-se da mãe, que novamente lhe recomendou que não desse a ninguém, e tomou o caminho de volta a maloca. Antes da aldeia, escondeu os presentes de barro no mato.

Na maloca, as mulheres lhe perguntavam onde fora, mas ela chorava. Sabia que depois de lhe dar tanta cerâmica, a mãe iria para bem longe, não se veriam mais. Como barro, só restava a cinza do fogão, era essa que as mulheres iriam usar para fabricar as próprias panelas. Quanto a ela, aos poucos vinha trazendo do mato os potes magníficos, verdadeiras obras de arte, que as outras invejavam e cobiçavam. (MINDLIN, 1997, p.119-121)

A seguir a seqüência dos acontecimentos listados na narrativa:

- 1) A falta que uma moça sente de não ter onde cozinhar a chicha.
- 2) Não ter potes causa tristeza.
- 3) A mãe se transforma em barro (poderes xamânicos de transformação).

- 4) O corpo da mãe vai se transformando no objeto pote mas há uma inversão, a parte genital e útero ( a parte reprodutiva da mulher) são o gargalo e a cavidade do pote.
- 5) Coloca no fogo o pote-corpo. O fogo tem o poder de transformação e recebe a bebida ritual, a chicha.
- 6) O coração da mãe não pode queimar, o que significa que ela guarda, em parte, sua identidade de pessoa humana, de mãe.
- 7) A panela de barro é agora, explicitamente comparada e equiparada ao corpo humano feminino. O corpo masculino não se prestaria a esta transformação.
- 8) Há também uma relação vital entre corpo-mãe e chicha, a bebida ritual que permite a consciência e o comportamento alterados e possibilita o contato com seres do cosmos.
- 9) É reforçada a idéia dos poderes reprodutivos, biológicos e de conhecimentos culturais, enfatizando que se trata da “xoxota” da mãe.
- 10) O cuidado em não queimar o coração da mãe-pote, além de considerar o pote como sendo algo vivo, remete ao grande cuidado que as ceramistas precisam ter na fase mais difícil, a queima dos potes. Há que prestar muita atenção à temperatura para os potes não racharem e tudo isso sempre relacionado à produção da chicha. O pote é considerado como uma pessoa que deve ser tratada com cuidados.
- 11) Após a criação do pote, a mãe vira gente novamente, sendo que ela havia sido submetida a uma transformação temporária mas não a uma metamorfose irreversível, o que reforça a consciência moral, volitiva, autônoma de quem se submete a esse tipo de ato de criatividade. O ato é do agrado do genro e se torna uma atividade repetitiva, socializada, tradicional.
- 12) Mas, no fim, intervém o ciúme dos humanos e o genro vai descobrir que na verdade, a chicha estava sendo produzida e consumida através de um ato transgressor, tabu, na sociedade indígena, a relação entre sogra e genro totalmente proibida, regra indígena que o mito também reafirma. Vemos assim que o pote, um corpo humano, que produz e reproduz a sociedade, afirma a harmonia nas relações de consangüinidade (mãe-filha-barro-confiança) e as restrições e transgressões nas relações de afinidade (sogra-genro-chicha-ciúme).

Em resumo, a importância da cerâmica na cosmologia dos povos indígenas da região fica claramente comprovada, enfatizando também o cotidiano e o ritual, as relações sociais e os sentimentos e emoções que as acompanham, um guia para as pessoas sobre o que se pode e não se pode fazer.

### **Rituais no processo de produção cerâmica**

Constatou-se que existe um ritual para a produção da cerâmica Suruí. Este foi seguido à risca por todas as artesãs durante a pesquisa de campo. Percebemos que esta atividade ritual, é composta de uma seqüência muito bem estruturada, envolvendo etapas, desde a sua organização inicial até para a coleta da matéria prima e a concretização da forma. Podemos dizer que a primeira etapa da coleta de argila envolve muitos cuidados e um dos principais é o silêncio na hora de deixar a fonte de argila para que seu espírito protetor, o caranguejo, não siga as artesãs e se perca tornando a fonte, uma vez desprotegida, imprópria para o uso. Lévi-Strauss comenta esse silêncio:

Os Yurucaré, que moravam nos pés dos Andes envolviam a arte cerâmica de precauções e muitas exigências. Somente as mulheres praticavam esta arte, saíam juntas para buscar a argila durante o período do ano que não era destinado a coleta. Por temerem os trovões e para se esconder dos olhares, elas se escondiam em lugares retirados, construíam uma palhoça, celebravam rituais. No momento de iniciar o trabalho se fazia um silêncio completo, se comunicavam entre elas somente por sinais, convencidas que se dissessem uma só palavra seus potes quebrariam durante a queima (LEVI-STRAUSS,1985, p. 36, Tradução nossa).

Um segundo aspecto importante tem relação com os procedimentos no momento de extração da argila. Cada artesã tem cuidados excessivos em relação à matéria prima. Percebemos que elas sempre colocavam a argila sobre folhas verdes limpas ou cascas de palmeira evitando assim o contato da matéria diretamente com o chão, na intenção de evitar possíveis contaminações da argila. Também forravam os cestos-cargueiros com folhas e durante todo o processo manuseavam a argila sem deixá-la em contato direto com o chão. Esta forma de ordenar e de evitar a sujeira, esta higienização é constante durante todo o processo. Segundo Mary Douglas citada por Luce Giard (1996, p.235):

Mary Douglas se interrogava sobre a definição do “sujo”, “uma idéia relativa”, elemento de um sistema simbólico pelo qual uma cultura ordena o

mundo sensível, classifica e organiza a matéria, se bem que dissimulada sob esta obsessão de evitar a sujeira, de cumprir os ritos sagrados da purificação.” A reflexão sobre a sujeira implica a reflexão sobre a relação da ordem com a desordem, do ser com o não ser, da forma com a falta de forma, da vida com a morte<sup>2</sup>”. (apud, GIARD, 1996, p.235).

A próxima etapa deste processo consiste na modelagem. Verificou-se, contrariamente ao processo de extração da argila, a participação das crianças durante a modelagem das peças. Neste momento crianças pequenas podem pegar a argila, manipulá-la e ensaiar por imitação a fabricação de alguns objetos ou simplesmente se lambuzar de barro.



Figura 113 – Fátima e crianças em volta observando o processo de sovar a argila – 2010.

Neste caso, podemos afirmar que através de uma experiência das crianças com as artesãs, cria-se um espaço para a aprendizagem no âmbito familiar. “trata-se de um processo adquirido progressivamente em brincadeiras, ou na imitação do trabalho dos adultos” (Vidal, J-J, A 1987, p.155) A transmissão deste conhecimento

permite garantir a continuidade das técnicas de modelagem e a manutenção de suas formas. Os gestos observados tentam ser reproduzidos, e pela aldeia ecoa o ritmo cadenciado de sovar a argila. Conhecer a consistência ideal da argila, o momento de dar início à construção da peça (dar-lhe forma) é acompanhado atentamente e muitas vezes reproduzido pelas crianças. Notou-se também que as mães artesãs têm um olhar especial em relação às meninas já com idade de confeccionar um pote, transmitindo conhecimento para a realização da seqüência inteira, no intuito de materializar determinadas formas. Segundo Luce Giard:

O gesto se decompõe numa seqüência ordenada de ações elementares, coordenadas em seqüências de duração variável segundo a intensidade e esforço exigido, organizada segundo um modelo aprendido de outra pessoa por imitação, reconstituída de memória, ou estabelecida por ensaios e erros a partir de ações vizinhas. (GIARD, 1996, pg.273).

Observou-se que esse momento do processo é muito descontraído e propicia uma interação familiar como se fosse uma brincadeira onde as crianças experimentam, aprendem e descobrem as propriedades da argila. Conhecer a seqüência inteira para realizar uma determinada forma depende de uma sucessão sutil de gestos, hábitos herdados e repetidos.

A escola é um local onde também é transmitido o conhecimento das tradições dos Suruí. Os mais velhos neste caso ensinam danças e cantos da cultura Paiter conforme podemos constatar nas fotos (fig. 115 e 116).

Percebemos também que há um encontro de gerações (fig. 114). De um lado Pamatoa, artesã Suruí, mais velha, que conhece os processos de modelagem, queimas, uso das peças cerâmicas e sua função em rituais, modelando sua peça seguindo etapas de construção tradicionais, um conhecimento ancestral para elaboração de artefatos da sua cultura, do outro as crianças, pesquisando, perguntando e fazendo anotações.

Foram esclarecedores três momentos principais neste processo da cerâmica: o da coleta, o da modelagem e o da queima. E esta última etapa exige da ceramista uma extrema concentração, razão pela qual ela se isola para cuidar da sua queima.



Figura 114 - Alunos do ensino fundamental da Escola Estadual Indígena: Sertanista José do Carmo Santana. Linha 14 – Aldeia Gãbgir, prestam atenção na fala da artesã *Pamatoa* – 2010.



Figura 115 - Preparação das crianças com adereços para o ensaio da festa do *mapimãï* – 2006.





Figura 116 - Ensaios da festa ritualística do Mapimã - 2006

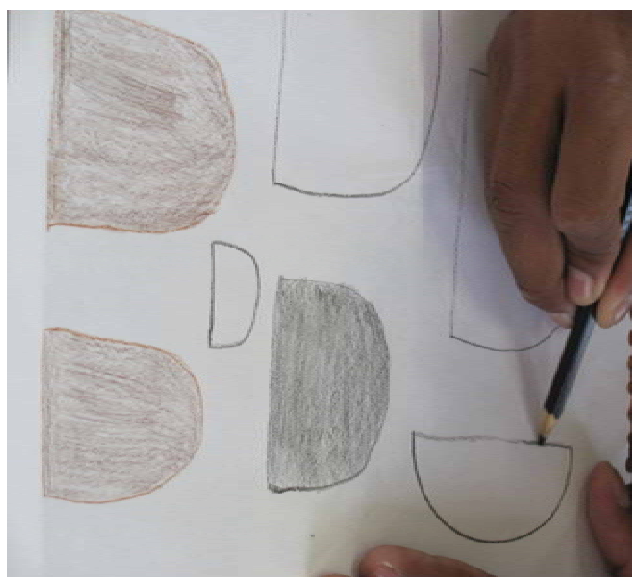


Figura 117 - Desenho com representações das formas cerâmicas feitas em sala de aula da Escola Fundamental Sertanista José do Carmo Santana. Linha 14 – 2010.

Podemos afirmar que existe em cada momento deste processo interações sociais distintas. Na etapa da extração observamos um grupo formado por mulheres adultas casadas e por meninas adolescentes que ingressarão no mundo adulto. Em uma segunda etapa, já de volta à aldeia, a atividade torna-se familiar. Mãe e filhos participam, Os homens adultos, ou estão exercendo outra atividade, ou, se estão por perto, observam de longe a fabricação dos potes, sem se envolver.

Em uma terceira etapa temos a queima, momento em que a artesã se encontra só para concluir sua peça, uma perda neste momento seria irreparável

Do mesmo modo que a produção cerâmica envolve um ritual, a cerâmica tem uma importância fundamental na preparação da *makaloba* para o principal ritual dos Suruí que é a festa do *Mapimãí*<sup>27</sup>. Como explicamos anteriormente no primeiro capítulo, a organização social em metades estabelece um sistema ritualizado de troca que se encerra em um grande acontecimento denominado *Mapimaí*. Segundo Mindlin (2006):

A metade da roça, *íwai*, porém, tem roças maiores, dedica-se mais que a outra a plantar, pois neste ano devem oferecer aos da clareira, do mato ou *metare*, uma grande festa com bebida, que pode durar muitos dias. A bebida é feita de cará, milho, inhames, resultado do trabalho na terra. O povo do *metare*, por sua vez, fica meses na floresta preparando objetos de arte para dar aos da comida por ocasião da festa. (MINDLIN, p.17, 2006)

Esse processo de troca é fundamental para a organização social dos Suruí. Tradicionalmente é durante este ritual que se estruturam os laços entre as metades exogâmicas. Segundo MINDLIN (2006, p.17). “É neste momento que se fazem os casamentos, pois cada homem tem um cunhado na metade oposta à sua, portanto dando uma mulher, ou recebendo”.

O ritual, um processo de atividades que organiza a produção cotidiana, seja ela nos trabalhos relativos à roça ou à produção artística, culmina em um encontro de desfecho de um ciclo. No ciclo seguinte há uma inversão das metades e de suas atribuições produtivas.

Segundo Boas (1927) existem atividades que dão prazer. Os trabalhos que proporcionam prazer estão ligados à criação de obras belas e essas atividades de grande valor inventivo permitem uma vida mais descontraída. Assim todas as atividades humanas podem assumir formas que lhes dão, por exemplo, um valor estético. Percebemos segundo a descrição de Mindlin (1985) que a metade da mata esta muito mais ligada às atividades de produção artísticas além de fazer a derrubada da roça enquanto a outra metade tem o trabalho de plantar, cuidar e colher e preparar os alimentos.

---

<sup>27</sup> Segundo Betty Mindlin, 1985 a festa do *mapimãí* é um ritual que acontece quando em um momento culminante entre as duas metades, os da mata e os da aldeia se encontram para fazer as trocas entre os dois lados.



Figura 118 - Clareira, tapiris do “metare”, onde ficam os do mato produzindo arte e caçando. – 1981



Figura 119 - Os da roça, metade que prepara os alimentos plantados. – 1981.



Figura 120 - Os da mata chegando com sua produção de artefatos – 1982.

Na festa do *Mapimãí* existe uma produção abundante de bebida e alimentos, momento principal em que se fazem uso das grandes panelas para preparação da *makaloba*.

O preparo de bebidas fermentadas, é uma tarefa valorizada incumbida às mulheres, mas que beneficia também toda a família. Além de seu papel na alimentação diária, a cerveja confere um prestígio também para o chefe de família. Uma mulher que recusasse de preparar cerveja seria duramente criticada, até poderia ser rejeitada por seu marido frente a esta fraqueza social que a falta da bebida traria para ele. Os homens dependem do trabalho das mulheres para desenvolverem suas atividades sociais: convivência, trabalho comunitário, ritos, festas, etc. Resulta deste fato, que quanto mais mulheres um homem pode sustentar, mais aliados ele poderá encontrar, que virão beber em sua casa. Resumindo, as mulheres assumem a produção e reprodução social, enquanto os homens controlam a esfera política. (SIGUAS, Nancy Ochoa, 2004, p.85, tradução nossa).

Durante esta festa os que chegam do mato trazem sua produção de artefatos, entre estes encontramos a cerâmica, geralmente embaladas com barbantes de algodão para facilitar o transporte, parecem embrulhadas para presente.



Figura 121 - Aqui observamos um detalhe da cerâmica embalada sendo transportada, durante a chegada da metade *metare*, na aldeia. – detalhe-1982

Durante este ritual o processo de troca se estabelece entre os da roça e os da aldeia. Os da aldeia, os anfitriões oferecem a bebida preparada nas grandes panelas e servida em vasilhas também grandes, pois o intuito é que se beba muito.



Figura 122 - Durante o ritual *mapimãï* os da aldeia oferecem a bebida em grandes vasilhas cerâmicas- foto tirada de um painel expositivo no centro cultural Apoena Meireles- (Riozinho - Cacoal, RO) - 2010

Há ainda vários rituais entre os Suruí onde a presença do alimento é fundamental como nas festas do milho e outras. Notou-se que para os Suruí a relação com o alimento é muito forte. No livro *Paiteer Suruí* (MINDLIN, 1985, p. 62-66) há um capítulo que trata exclusivamente da alimentação, incluindo receitas de sopas, panquecas, milhos pocados entre outras. Todas essas receitas estão

intimamente relacionadas à cerâmica como, por exemplo, as panquecas preparadas sobre um disco de cerâmica, ou o milho assado em uma cuia cerâmica ou ainda as sopas e bebidas preparadas nos panelões.

Come-se a toda hora na maloca, quando há alimento, cada um quando tem vontade, sozinhos ou em conjunto. A comida preparada na entrada tem um caráter comum. As panquecas de milho e mandioca, as sopas de milho, mandioca e inhames demoram a ser feitas e são espreitadas e esperadas. Há rituais ocasionais. Quando se trata, por exemplo, do primeiro milho das chuvas, as primeiras espigas e a primeira sopa, a dona do panelão da porta chama um por um para beber na cuia cerâmica e ela ou a própria pessoa antes de tomar faz uma encantação, soprando e cuspidando no corpo todo, pronunciando os nomes de animais: Osso de quati! Osso de veado! Osso de onça! – que protegerão quem come. A primeira panqueca, quente, é encostada no corpo todo e jogada fora. As outras são comidas no dia seguinte. (MINDLIN, 1985, p.32).



Figura 123 - Cozinhando o cará para preparação da sopa na panela de cerâmica *Itxirah* – 2010.

Em resumo constatamos a importância do alimento para este povo e como ele está intimamente relacionado às panelas de cerâmica, revelando o papel fundamental da oleira, no caso as mulheres artesãs Suruí, especialmente as mais velhas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se compararmos alguns registros fotográficos de Jesco Von Puttmaker no início dos anos 70 com algumas situações registradas atualmente em 2010, percebemos que não houve mudanças no processo de modelagem, nas formas dos recipientes, nos procedimentos necessários para se obter a argila e no uso dessas peças (vide figura: 124, 125 e 126, 127).



Figura 124: modelagem-1970.



Figura 125: *Sobag* modelando-2010.

No entanto esta continuidade nos processos tecnológicos da produção material contrasta com outras dimensões socioculturais. Nesses últimos 40 anos os Suruí procuraram segundo depoimento de Uraan Anderson Suruí (Julho, 2010) conhecer os diferentes aspectos da vida dos não índios.

Se dedicaram a defender suas terras através de instrumentos legais, saíram de suas aldeias para estudar, se formar como agentes de saúde para poder atuar nesta área nas suas próprias aldeias. Alguns índios trabalham como professores, formados pelo ensino público, nas aldeias, resgatando também, como parte do programa oficial, sua língua e conhecimentos tradicionais. Do ponto de vista ambiental procuram hoje conservar o que lhes restou de floresta e possuem projetos

de reflorestamento, e principalmente, em um contexto contemporâneo, procuram revitalizar seus costumes e suas práticas artesanais.



Figura 126: reutilização de cacos-1970



Figura 127: reutilização de cacos-2010

Como explica a antropóloga Betty Mindlin, a passagem do mundo tribal para uma situação mais globalizada, se fez a muito custo e os Paiter Suruí tiveram que negociar e lutar de maneira extremamente acelerada. Hoje, além de todas essas mudanças materiais, verificamos também interferências na esfera religiosa e espiritual com a chegada das igrejas evangélicas que ali se instalaram, convencendo os xamãs da aldeia Gãbgir a se converterem. Verificamos em campo que um dos xamãs, como aconteceu em outros povos indígenas na Amazônia, se tornou pastor da igreja batista Suruí, não deixando, entretanto de reconhecer os valores das crenças tradicionais relacionadas à cosmologia indígena.

Sempre ficamos muito intrigados com a perfeição das formas, acabamento e qualidade técnica da cerâmica Suruí. Ainda mais por não possuir nenhuma decoração como acontece entre outros grupos indígenas. Enquanto ceramista tivemos a curiosidade de conhecer melhor os procedimentos que apenas seriam



revelados através de exames laboratoriais. E de fato, constatamos que todos os procedimentos para a fabricação destas cerâmicas, são extremamente elaborados e dirigidos especificamente para a obtenção de um resultado de alta qualidade funcional e estética.

Evidentemente que as artesãs indígenas não possuem o conhecimento químico da matéria tal como revelado pelas tabelas. Trata-se de um conhecimento elaborado a partir de muitas observações e experimentações efetuadas ao longo do tempo o que para os índios remonta aos tempos míticos. Entendemos que a preservação destes conhecimentos seja extremamente preciosa, merecendo os inúmeros rituais relacionados à prática da cerâmica.

## BIBLIOGRAFIA

ALVES, M.A, **Análise cerâmica: estudo técnotipológico**. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da universidade de São Paulo, 1988.

\_\_\_\_\_. **Assentamentos e cultura material indígena anteriores ao contato no sertão da farinha podre, MG, e Monte Alto, SP**. Tese de Livre-Docência, Apresentada no Museu de Arqueologia e etnologia da Universidade de São Paulo, 2009.

ASSOCIAÇÃO METAREILÁ: do povo indígena Suruí. **Relatório Socioeconômico, 2010**. Rondônia: [metareila@paiter.org](mailto:metareila@paiter.org) site [www.surui.org](http://www.surui.org) .

BALFET, H., **observer l'action technique des chaînes opératoire, pourquoi faire?** Paris: Editions du CNRS, 1991

BARBOSA, W. **Cerâmica Terena**. Rio de Janeiro: Funarte, IPHAN, CNFCP, 2003.

BARCELOS, A, N. **Arte, estética e cosmologia entre os índios Waurá da Amazônia meridional**. Dissertação de mestrado em antropologia social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

\_\_\_\_\_. **Apapaatai: rituais de máscaras no alto Xingu**. 2005. Tese de Doutorado em Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo: EDUSP, 2008.

BILHAUT, A-G. *L'adieu aux Zapara*. In: **La pirogue ivre**, Philippe Erikson (org.). Saint-Nicalas- de-Port: Musée Français de La Brasserie, 2004, p.87 a 134.

BOAS, F., **Arte primitiva (primitive art)**. Oslo: Institute for sommenligned Kultufors, 1927. Tradução de Paula Seixas, revisão científica J.A Fernandes Dias, Lisboa, Fenda edições, 1996.

BORGES, A e BARRETO, C. **Bancos indígenas: entre a função e o rito**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2006.

BOURDIEU, P. **Outline of a theory of practice**. London: Cambridge Universiti press, 1977.

CAMPOS, S.M.C.L. **Bonecas Karajá-Modelando inovações, transmitindo tradições**. São Paulo: tese de doutorado apresentado no Departamento de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

COIMBRA JUNIOR, A, E, C. **Pahiter Arte e vida Suruí**. Brasília: Impressão: Sóbrindes LTDA- Brasília-DF 1981.

COSTA, M, H, F e MALHANO, H, B. *Habitação indígena Brasileira*. in: **Suma Etnológica Brasileira**, RIBEIRO, B, G(org.) volume 2. Petrópolis: Editora Vozes, 1987, p.27 a 94.

CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais**/ Denys Cucho; tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999.

DAILLANT, I. *La bière complète des Chimane: manioc, maïs et bananes*. In: **La pirogue ivre**, Philippe Erikson (org.). Saint-Nicalas- de-Port: Musée Français de La Brasserie, 2004, p. 72 a 86.

DALGLISH, G. M. F. S. **A arte do barro na América Latina: um estudo comparado de aspectos estéticos e sócio-culturais na cerâmica popular do Brasil e do Paraguai**. São Paulo: Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, Programa de pós-graduação em integração da América Latina, 2004.

\_\_\_\_\_. **Noivas da Seca, cerâmica popular do vale do Jequitinhonha**, São Paulo: Editora UNESP, 2006.

DELGADO, K,L. La consommation de chicha chez les Yuracaré de San Pablo, Rio Isiboro. in **La pirogue ivre**, Philippe Erikson (org.). Saint-Nicalas- de-Port: Musée Français de La Brasserie, 2004, p. 66 a 70.

DOUGLAS, M. **Pureza e perigo**. Tradução Mônica Siqueira Leite de Barros, Zilda Zakia Pinto.-2.ed.- São Paulo: Perspectiva, 2010

ERIKSON, P. Bières, masque et tatouage chez les Matis d'Amazonie brésilienne. In: **La pirogue ivre**, Philippe Erikson (org.). Saint-Nicalas-de-Port: Musée Français de La Brasserie, 2004, p. 47 a 54.

ERIKSON, H. *Bière chacobo*. in **La pirogue ivre**, Philippe Erikson (org.). Saint-Nicalas- de-Port: Musée Français de La Brasserie, , 2004, p. 135 a146.

FERRONATO, M, L. **A exploração ilegal de madeiras na terra indígena Sete de Setembro, Cacoal, Rondônia**. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação do curso de Educação e Gestão Ambiental da Faculdade de Ciências Biomédicas de Cacoal – FACIMED, 2007.

FREIRE, C, A, R. **Rondon: a construção do Brasil e a causa indígena**. Brasília: Abravideo, 2009.

GABBAI, M, B, B. **Cerâmica: arte da terra**. São Paulo: Editora Callis, 1987.

GIARD, L. **A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar**/ Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol; tradução de Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth.- Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

GOMES, D.M.C. **Reescavando o passado: um estudo do vasilhame cerâmico da coleção Tapajônica**. São Paulo: MAE-USP. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa Interdepartamental em Arqueologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ Museu de Arqueologia e Etnologia - USP, 1999.

GRELAND, F. Cachiri: un art de vivre chez les Wayãpi de Guyane. In: **La pirogue ivre**, Philippe Erikson, Musée Français de La Brasserie, Saint-Nicalas- de-Port, 2004, p. 14 a 23.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. **Povos indígenas do Brasil**. São Paulo, Disponível em: [www.socioambiental.org](http://www.socioambiental.org) e [www.pib.socioambiental.org](http://www.pib.socioambiental.org). Acesso em: 17/01/2011.

JAMES, P e VIDAL, J-J, A. **Ceramicando-** São Paulo : Callis, 1997.

LAGROU, E. **Arte Indígena no Brasil**. Belo Horizonte: editora C/arte, 2009.

LARAIA, B, R; **CULTURA: um conceito antropológico**. 11ª edição, editora Jorge Zahar Editor Ltda, 1997.

LEMONNIER, P. **L'étude des systèmes techniques, une urgence en technologie culturelle**. Techniques et culture, n. 1, p. 11-34, 1983.

\_\_\_\_\_ **La description des chaînes operatoires: contribution à l'analyse des systemes techniques**. Techniques et culture, n. 1, p. 100-151, 1976.

LEONEL, M e MINDLIN, B. *Apoena Meirelles 1949-2004. Uma grande perda frente as leis das mineradoras, Em dois momentos do indigenismo*. Revista de Estudos e Pesquisas, Brasília, FUNAI, v.4/n.1, jul 2007 ISSN 1807-1279.

LEROI-GOURHAN. **Le geste et la parole: Technique et langage**. Paris, A. Michel, 1964.

\_\_\_\_\_ **Evolution et techniques I- l'homme et la matière**. Paris, A.Michel, 1943.

LEVI-STRAUSS,C. **La Potière Jalouse**. Paris: Editora Plon, 1985.

\_\_\_\_\_ **Le cru et le cuit**. Paris : Editora Plon, 1964.

\_\_\_\_\_ **La pensée sauvage**. Paris: Editora Plon, 1962.

LERY, J. **Journal de bord en la terre du Brésil, 1557**. Paris: Editions de Paris, 1957.

LIMA, G, R e PINTO, M. **Icoaraci: cerâmica do Pará**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2003.

LIMA, T, A. *Cerâmica indígena Brasileira*. In: **Suma Etnológica Brasileira**, RIBEIRO, B, G(org.) volume 2. Petrópolis: Editora Vozes, 1987,.173 a 229.

LORENZI, H. **Árvores Brasileiras**: manual de identificação e cultivo De plantas arbóreas nativas do Brasil. São Paulo: editora Plantarum, 1992

MELGAR, T. Chicha et résistance culturelle chez les Guarayo; in **La pirogue ivre**, Philippe Erikson (org.). Saint-Nicalas- de-Port: Musée Français de La Brasserie, 2004, p. 55 a 58.

MATIAS, O, F. Ocupação, políticas públicas e gestão ambiental de unidade de conservação do estado de Rondônia.O estudo de caso do parque estadual de Guajará Mirim. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Rio Claro. 2001.

MALINOWSKI, B. **Les Argonautes du Pacifique occidental**. Paris: Gallimard,1963.

MAUSS, M. **Manuel d'éthnografie**. Paris: Payot, 1947.

MINDLIN, B. **Vozes da origem/** (seleção e organização) Betty Mindlin e Narradores Suruí; tradução e transcrição das gravações Antonio Ipokará. Rio de Janeiro: Record, 2007.

\_\_\_\_\_ **Diários da floresta.** São Paulo: Terceiro Nome, 2006

\_\_\_\_\_ **Moqueca de maridos, mitos eróticos. Betty Mindlin e narradores indígenas.** Rio de Janeiro: Record, 1997.

\_\_\_\_\_ **Nós Paiter. Os Suruí de Rondônia.** Petrópolis: Vozes, 1985.

MONTMOLLIN, D. **Pratique des émaux de grès.** Aire-sur-la-Lys: Editions La Revue de La Céramique et Du Verre, 1987.

MÜLLER, R, P. **Os Assurini do Xingu: história e arte.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

OLIVEIRA, L.M. **A produção cerâmica como reafirmação de identidade étnica Maxakali: um estudo etnoarqueológico.** Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Interdepartamental em Arqueologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Museu de Arqueologia e Etnologia, USP, 1999.

PUCCI, M.D. **A arte oral Paiter Suruí de Rondônia.** Dissertação de mestrado, Departamento de Ciências Sociais, Antropologia, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP, 2009.

REINA, E, R e HILL, R, M. **The Tradicional Pottery of Guatemala.** Austin: University of Texas Press, Austin and London, 1978.

RHODES, D. **La poterie. Terres et glaçures.** Traduction: François Soubeyran. Paris: Edition Dessain et Tolra, 1976

RIBEIRO, B.G. **Dicionário do artesanato indígena.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

RIBEIRO, B.G.(org). **Suma Etnológica Brasileira.** volume 2. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

RIBEIRO, D. **Kadiwéu. Ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza.** Petrópolis: Editora Vozes, 1980.

SILVA, L, A e GRUPIONI, B, D,L. **A Temática indígena na escola novos subsídios para professores de 1º e 2º graus.** Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995.

SÉRONIE-VIVIEN, M,R. **Introduction à l'étude des poteries préhistoriques.** Le Bouscat: travaux de la société civile d'études et de recherche spéléologiques et préhistorique de La Braunhie, siège social: 125, avenue d'Eysines, 33110 Le Bouscat, 1975.

SHEPARD, A. **Ceramics for the Archaeologist.** Washington DC: Carnegie Institution of Washington, 6ª ed., 1968.

SIGUAS, N, O. **Fonctions cérémonielles et sociales de la bière chez les Chayahuita d'Amazonie Péruvienne.** In: **La pirogue ivre**, Philippe Erikson (org.). Saint-Nicalas- de-Port: Musée Français de La Brasserie, 2004, p.81 a 86.

SILVA, F. A. **As tecnologias e seus significados: um estudo da cerâmica dos Asurini do Xingu e da cestaria dos Kayapó-Xikrin sob uma perspectiva etnoarqueológica.** Tese de doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em antropologia social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2000.

\_\_\_\_\_ **Arqueologia e Etnoarqueologia na aldeia Lalima e na Terra indígena Kayabi: reflexões sobre Arqueologia comunitária e gestão do Patrimônio Arqueológico.** Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, Publicação N°19, 2009.

SILVA, S. **Árvores da Amazônia.** São Paulo: Empresa das Artes, 2006.

STADEN, H. **Duas viagens ao Brasil.** Belo Horizonte: Editora Itatiaia, SP. EDUSP, 1974.

SZTUTMAN, R. Les cauinages anthropophages des anciens Tupi-Guarani. In: **La pirogue ivre**, Philippe Erikson (org.). Saint-Nicalas- de-Port Musée Français de La Brasserie, 2004, p. 26 a 44.

TRICORNOT, M-C. **L'art céramique des Kali'na.** France: Editions Vents d'ailleurs, 2007.

VAN VELTHEM, L, H. *Equipamento doméstico e de trabalho.* In: **Suma Etnológica Brasileira**, RIBEIRO, B, G(org.) volume 2. Petrópolis: Editora Vozes, 1987, p.95 a 108.

VIDAL, L. **Grafismo indígena.** São Paulo: Studio Nobel, FAPESP, EDUSP, 1992.

\_\_\_\_\_ **Povos indígenas do baixo Oiapoque.** Rio de Janeiro: Museu do Índio, Iepé, 2007.

VIDAL, J-J, A. *Cerâmica Indígena in Cerâmica: arte da terra/* editado por Miriam B. Birmann Gabbai. São Paulo: Editora Callis, p.154, 155, 1987.

\_\_\_\_\_ **Dossier, Brésil Terre de Métissage.** Vendin-le Viel: Revue de La Céramique et du Verre, N° 68, p.25 a 49. , França, 1993.

WHAN, C. **Ritxoco a voz visual das ceramistas Karajá.** Tese de Doutorado em artes visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio De Janeiro, RJ, 2010.

WILLEY, G, R. *Cerâmica.* In: **Suma Etnológica Brasileira**, RIBEIRO, B, G(org.) volume 2. Petrópolis: Editora Vozes, 1987, p.231 a 281.

Anexo I – Histórico da instituição e atividades desenvolvidas pela Associação Gãbgir do povo Suruí.

**Atuação da Associação e atividades desenvolvidas:**  
 A Associação Gãbgir do Povo Indígena Waikar Suruí representa o povo Gãbgir da Terra Indígena São de Setembro, do povo Waikar Suruí. Foi criada em 08 de fevereiro de 2001, atuando na fiscalização e defesa do seu território, na proteção, registro e difusão de sua cultura, na exploração sustentável dos seus recursos naturais, na promoção de educação e de saúde, na busca de recursos para melhoria da qualidade de vida de seu povo. Participou em parceria com a ONG Nupinê no projeto de Valorização e comercialização de artesanatos de cultura material financiado pelo MMA - Ministério do Meio Ambiente. Executou um projeto de implantação de piscicultura nas aldeias. Financiado pelo PDEI, neste projeto foi construído e equipado um apiário na aldeia Gãbgir (a maior aldeia da Terra Indígena São de Setembro), também foram espalhadas pela Área indígena colmeias de abelhas, além da capacitação de alguns indígenas em como trabalhar com as abelhas, no ano de 2005 e 2006, outro de piscicultura financiado pelo VIAGENS - FUNASA, nesse projeto foram construídos dois tanques de piscicultura, um na aldeia Gãbgir e outro na aldeia Ikerai, também foram plantadas pedras de frutíferas, formando pomares em algumas aldeias no ano de 2006. Realizou Assembleia Geral pra eleição de nova Diretoria, com o recurso do projeto aprovado pelo FATO - ABIL, no valor de quatro mil reais em 08 de maio de 2007. Em janeiro de 2008 assinou o contrato com a Fundação de Amparo de Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico para uma intervenção de fortalecimento da Associação, com o objetivo de melhorar a gestão da Associação, com a implementação de cursos de capacitação para indígenas Waikar Suruí, profissionais Waikar Suruí, indígenas Waikar Suruí, indígenas Waikar Suruí e indígenas Waikar Suruí. Em 2008 realizou uma Assembleia Geral com o objetivo de fortalecer a Associação, com a implementação de cursos de capacitação para indígenas Waikar Suruí, indígenas Waikar Suruí e indígenas Waikar Suruí. Em 2009 realizou uma Assembleia de Planejamento Estratégico, financiado pelo FATO/PDEI. A Associação Gãbgir possui uma sede própria, com computadores ligados a internet, telefone, multifuncional, banheiros, auditório com capacidade para 50 pessoas, alojamentos femininos e masculinos, campo de futebol, cozinha/refeitório. Tem como principais parceiros: A Associação Fórum das Organizações do Povo Waikar Suruí;

Associação Gameb ey; Associação Makor ey; Associação Kaban ey; FUNAI; FUNASA, SEDUC e Prefeitura de Cacoal. Está no momento fechando convênios com o IPHAN, Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, do projeto "Acervo Paiter Surui" para o ano de 2010, onde será realizada uma reunião de discussão de planejamento do material, que faz parte do acervo oral, que será escrito na língua materna e na língua portuguesa, serão realizadas quatro oficinas para sistematização desse acervo com a participação dos indígenas sábios detentores dos etnoconhecimentos Paiter Surui, lideranças e professores. Esse projeto terá como produto final DVD e CD gravados e um livro. Também para os anos de 2010 a 2011, fechamos convênio com a SECEL, Secretaria de Esporte e Cultura do Estado de Rondônia, onde desenvolveremos o projeto "Revitalização da Cultura Paiter Surui", que realizará oficinas de artesanato, onde os mais velhos indígenas ensinaram aos jovens o artesanato Paiter. Nessa oficinas a noite também serão contados mitos, ritos e relatos, narrados pelos mais velhos. No último ano de projeto será realizada uma festa da cultura Paiter Surui, que já tem alguns anos que não é realizada. Por meio deste projeto a associação será equipada com kits de multimídia e uma motocicleta. O produto final desse projeto serão artesanatos produzidos e comercializados pela associação, e DVD's de cada oficina.

#### **OBJETIVOS DA INSTITUIÇÃO**

a) pugnar pela posse inalienável das terras de seus ancestrais e onde habitam, fiscalizando os limites da área que ocupam na Terra Indígena Sete de Setembro, zelando de suas fronteiras e subsolo, jamais permitindo que haja alterações dos direitos adquiridos e registrados sob a salvaguarda da União; b) Preservar, proteger, difundir e registrar a história do povo indígena Surui, seus usos e costumes, sua cultura e identidade, sua antropologia tribal e o respeito a todas as tradições herdadas de seus antepassados; c) Assistir a comunidade indígena Surui da Terra Indígena Sete de Setembro nos casos de catástrofes, epidemias, agressões de direitos, acidentes e/ou ocorrências diversas que esta venha a sofrer, com orientação e apoio de todos, somando esforços para resolver suas necessidades coletivas e individuais; d) Representar e promover, em juízo ou fora dele, a defesa de todos os direitos da comunidade indígena Paiter Surui; e) Promover o aproveitamento racional de todas as riquezas naturais existentes na Terra Indígena Sete de Setembro, onde habitam por direito de uso, sendo tudo direta ou indiretamente no exclusivo benefício e interesse de sua comunidade; f) Lutar contra a discriminação social,



racial e econômica que tenha a aspirar o povo manter tudo e todos os povos indígenas, bem como apogear esforços para lutar pelas minorias étnicas contra preconceitos em geral; g) Promover a concórdia e a prática da paz entre os povos e estender esta propensão aos demais povos indígenas, tanto no Brasil como no exterior; h) promover e buscar apoio e colaboração de conjunto de sociedades civis brasileiras e internacionais, compreendendo entidades e organizações governamentais e/ou instituições científicas; i) Participar de projetos especiais, eventos e quaisquer outras atividades que sejam de interesse da comunidade; j) Promover eventos culturais e recreativos entre as aldeias, entre os povos e outras etnias, em todos os níveis, regiões, municípios, estados e no Distrito Federal; k) promover a disseminação de informações nos campos da saúde, educação, atividades produtivas, artesanato e artesanato de modo a promover um desenvolvimento de povos indígenas dentro do Brasil e colaborar com a promoção de atividades de desenvolvimento econômico e social em benefício dos povos indígenas, bem como a participação dos povos indígenas em projetos de desenvolvimento econômico e social em benefício dos povos indígenas, bem como a participação dos povos indígenas em projetos de desenvolvimento econômico e social em benefício dos povos indígenas.

## Anexo II – Relatório de Ensaio feito pelo SENAI



N ° do Processo NAE: ---

Página n°: 1

### Relatório de Ensaio

#### DADOS DO CLIENTE

*Cliente:* Jean-Jacques Armand Vidal  
*Título:* Microscopia Eletrônica de Varredura (MEV), análise por EDS (Espectro por Energia Dispersiva) e Determinação da temperatura de queima através da avaliação da porosidade aparente e absorção de água.  
*Contato:* Jean Vidal

#### DADOS DA AMOSTRA

*Denominação:* Amostra de argila e cacos cerâmicos dos índios Suruí  
*Amostrada por:*  Laboratório  Cliente  Outros – Especificar:

#### DADOS DOS ENSAIOS

*Data de Início:* 10/09/2010 *Data de Término:* 15/10/2010  
*Equipamentos:* Metalização da amostra com a deposição de uma fina camada de ouro em equipamento Balzers, modelo SDC 050 – Sputter Coater.  
 A observação foi realizada em microscópio eletrônico de varredura, marca JEOL, modelo JSM T330A, digitalização de imagem e análise por EDS (Energy Dispersive Spectra) utilizando o sistema e software da IXRF Systems (EDS 2000).  
 As queimas foram realizadas em fornos elétricos da marca EDG.

*Procedimentos:* Microscopias eletrônicas e EDS - Foram retirados pequenos fragmentos da amostra original para ser observado no microscópio.  
 Os fragmentos foram fixados ao porta-amostra do microscópio utilizando fita de carbono dupla face. Para garantir a ação dos elétrons durante a observação no microscópio, a amostra foi blindada com cola de carbono. Essa blindagem visa apenas garantir uma boa imagem durante a observação no MEV.  
 Posteriormente foi efetuada a metalização da amostra com a deposição de uma fina camada de ouro para garantir a condução elétrica da amostra e geração das imagens.  
 Para a análise a amostra foi observada com diversos aumentos e realizada a análise química por EDS (Energy Dispersive Spectra), os resultados estão descritos em “CONSIDERAÇÕES”..

Porosidade aparente e Absorção de Água - As amostras de argila foram secas em estufa a 110°C por 24h até massa constante e submetidas à moagem em almofariz. Após a moagem a argila foi umedecida até atingir 30% de umidade e foi deixada em repouso por 24h para homogeneização desta umidade. Foram confeccionados corpos de prova (CPs) manualmente com dimensões de, aproximadamente, 15 mm de diâmetro e 5 mm de espessura. Em seguida os corpos de prova foram secos em estufa a 110°C até massa constante, medidos, pesados e sinterizados em três temperaturas (600°C, 700°C e 800°C). Nesta etapa as amostras já queimadas e o fragmento do pote foram incluídos na análise, identificadas como AMI e POTE.

Após a sinterização os CPs foram mensurados e imersos em água e fervidos para possibilitar a saturação dos poros. O método de determinação da porosidade e absorção de água utilizado foi o hidrostático, que consiste na razão entre a subtração da massa saturada com água (Mu) e da massa seca do material (Ms) pela massa seca do material (Ms), para determinação da absorção de água (Aa).

A porosidade(Pa) é determinada através da razão entre duas subtrações, da massa saturada (Mu), menos a Massa seca (Ms) pela Massa saturada (Mu), menos a massa da água imersa em água (Mi). As equações estão a seguir:

$$\% Aa = \frac{(Mu - Ms)}{Ms} \times 100 \qquad \% Pa = \frac{Mu - Ms}{Mu - Mi} \times 100$$

A determinação da temperatura de queima das amostras foi realizada por interpolação, utilizando os resultados dos ensaios de porosidade e absorção. Os resultados das análises estão descritos em “CONSIDERAÇÕES”.



## CONSIDERAÇÕES SOBRE AS ANÁLISES:

### a) DETERMINAÇÃO DA TEMPERATURA DE QUEIMA/ POROSIDADE E ABSORÇÃO DE ÁGUA

Os gráficos foram elaborados para possibilitar a estimativa da temperatura de queima da amostra, utilizando a curva de densificação da amostra, pois as propriedades de absorção, porosidade e densidade estão intimamente ligadas com a sinterização da peça cerâmica. Através da interpolação é possível determinar uma temperatura estimada das amostras, sendo de  $665 \pm 30^\circ\text{C}$  para o pote e  $690 \pm 30^\circ\text{C}$  para a amostra coletada.

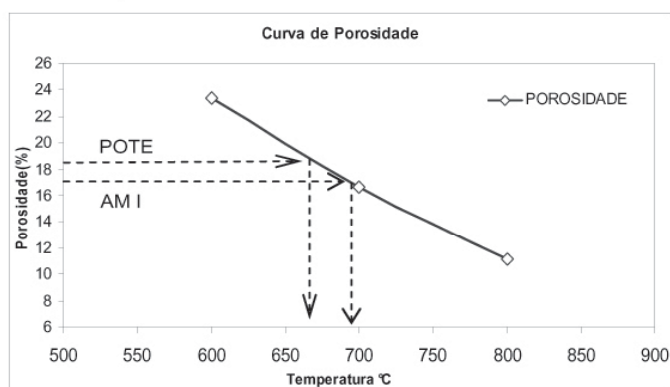


Figura 1 – Gráfico de Porosidade

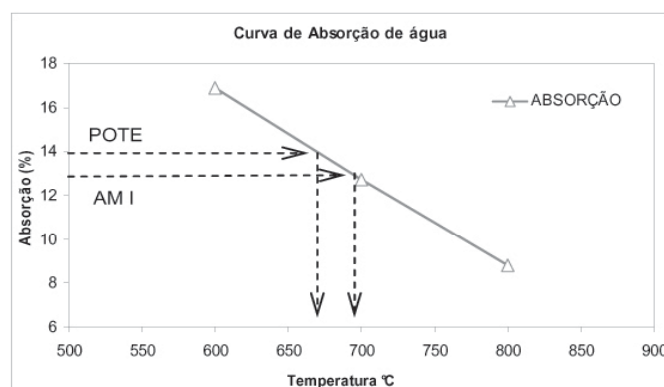


Figura 2 – Gráfico de Absorção de água

Tabela 1 – Dados de Referência das médias dos ensaios de porosidade e absorção.

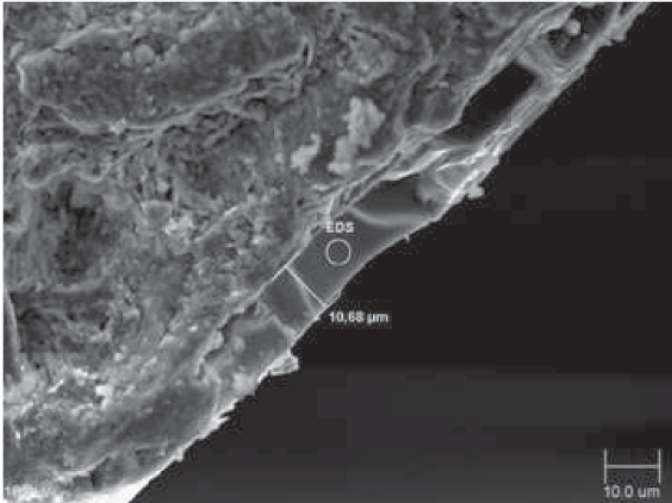
Temp. °C	Pa %	Aa %	Temp. de Queima (ESTIMADA)
600	23,35	16,86	---
700	16,67	12,71	---
800	11,12	8,83	---
POTE	18,46	13,88	$665 \pm 30^\circ\text{C}$
AM I	17,33	12,59	$690 \pm 30^\circ\text{C}$

### b) MICROSCOPIAS E ANÁLISE QUÍMICA

Elementos	Argila %	Massa %	Esmalte %
C	9,56	---	80,55
O	14,28	14,24	18,29
Na	0,14	0,02	---
Mg	0,32	0,50	0,01
Ca	0,51	0,74	---
Al	13,03	18,19	0,29
Si	35,59	33,20	---
Cl	0,09	0,27	0,21
K	5,27	2,38	0,19
Ti	1,20	2,37	---
Fe	20,00	27,77	0,37
TOTAL	100,0	100,0	100,0

Os resultados indicam que a argila é compatível na massa da qual foi confeccionado o pote analisado., pois ass composições elementares são semelhantes, a ausência do carbono (C) indica o processo de queima onde ocorre a dissociação dos carbonatos.

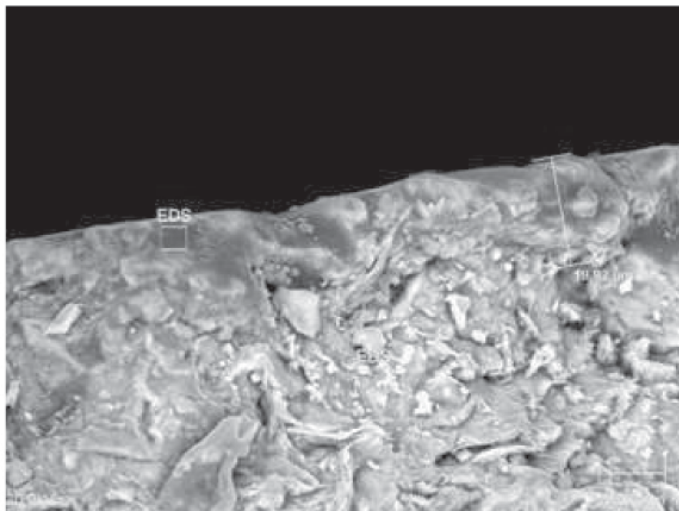
O esmalte que recobre a peça cerâmica é produto de uma deposição de resina orgânica, indicado pelo alto nível de carbono (C) e oxigênio (O) na composição.



A microscopia ao lado foi realizado em um fragmento da peça fornecida, cortado para possibilitar a visualização da camada de revestimento que possui, aproximadamente, 10µm.

A estrutura da massa é semelhante à uma composição de argila.

O ponto indicado refere-se a região onde foi realizada a análise química por EDS, identificada com esmalte.



Esta microscopia foi realizada em outro fragmento da peça, nota-se que a espessura do revestimento é maior, com cerca de 19µm.

Os pontos indicados referem-se às regiões onde foi realizada a análise química por EDS.

**ANEXOS**  
Nº de anexos

**Descrição do anexo**

09 Microscopias da amostra – Diversos aumentos (identificação na foto)

O laboratório não se torna responsável por nenhum caso de interpretação ou uso indevido que se possa fazer deste documento. Os resultados obtidos somente se referem ao material submetido ao ensaio. Não se admite qualquer responsabilidade referente ao processo de amostragem, isto é, coleta, identificação, preservação e exatidão, a menos que esta tenha sido efetuada mediante nossa própria supervisão. Salvo menção expressa, as amostras foram livremente selecionadas pelo solicitante. Este relatório só deve ser reproduzido completo. Reprodução de partes requer aprovação escrita do Laboratório.

São Bernardo do Campo, 15/10/2010.

Victor Tonizeli Balaton  
Setor de Apoio Tecnológico  
SAT Cerâmica

## Anexo III- Narração de história de Waioi.

### Waioi

Waioi era tio materno dos irmãos Kabanei Pamoíba e Xamiá, este último morto pelos Gamirei, no tempo em que foi morar com eles.

Waioi, também Kaban, morava na maloca dos Gamirei, casado com uma mulher de lá.

Um dia, à tardinha, quando foi à beira do rio para tomar banho, ouviu um chamado vindo das folhas da floresta. Olhou, sem ver nada a princípio, para depois perceber, escondidos, alguns dos seus parentes Ladnim, os índios que viviam misturados aos brancos, muitos deles parcialmente Kabanei.

— Que índios moram nessa maloca? — os Ladnim perguntaram a Waioi.

— É a maloca dos Gamirei!

— Pois estamos vindo para matá-los, e é melhor você sumir daí, esconder-se pela floresta! Estamos avisando você porque é nosso parente, e não queremos você no meio da guerra! — advertiram os Ladnim.

— Está bem! — e Waioi saiu correndo de volta à maloca dos Gamirei.

Na maloca, tudo era festa e burburinho. As mulheres cozinhavam, preparando grandes panelas de bebida, reunidas junto ao fogo em grupos pequenos. Waioi aproximou-se, e ficou de costas para o fogo, para se esquentar, triste, triste, alheio à alegria geral. Percebendo o filho, chamou-o:

— Sempre falei para você não deixar seu pai andar sozinho, para me acompanhar por toda parte, meu filho!

— Por que, pai?

— Eu vi muito açaf na beira do rio, a árvore de mau agouro! E sonhei com guerreiros pintados, sinal de guerra!

— Por que você está tão triste, ó primo?\* — Amô, nosso avô Gamir perguntou.

— Estou triste mesmo, primo! Tem algo me deixando muito triste...

— O que é?

— Eu vi outro índio...

— Que índio?

Waioi já ia começar a contar do aviso de guerra dos Ladnim, e das muitas mortes que viriam, quando a mulher de Amô o interrompeu:

— Mentira dele! Quer que a gente fique com medo, para gostarmos dele, para a gente namorar! Ele quis me namorar na beira do rio, e eu não deixei!

— Ah, é assim, eu não presto? Sou mentiroso? — exclamou Waioi. E verdadeira ou não a acusação, ele se calou, com raiva.

— Por que você não vem me ajudar, e arrumar uma tampa para a minha panela da bebida, em vez de ficar aí ouvindo mentiras? Você nunca me ajuda... — esbravejou com o marido a mulher de Amô.

Aí é que Waioi resolveu não contar nada mesmo:

— Pois é como ela diz, ó primo! Sou mesmo um mentiroso! — disse para Amô, todo sentido.

Foi assim que Waioi interrompeu sua revelação para os outros, quando já estava prestes a salvar os Gamirei. Foi por causa da mulher de Amô, que antes ele tentara namorar. E Amô, com ciúme, também não acreditou nele, e foi atrás da mulher, ajudando a procurar uma tampa para a bebida da festa, do iatir. Mais tarde, ainda com raiva de Waioi, provocou-o numa cantiga de guerra, espécie de desafio à luta:

---

\*"Omai" pode ser traduzido por primo ou companheiro, tratamento para quem não tem parentesco próximo.

*“Porosoga mekôman engabi, ia omai!  
barbarsoga ikora engabi, ia omai!”*

“A onça pulou em cima de você, ó meu primo  
O gavião pulou em cima de você, ó meu primo!”

Ensaiaando para o iatir, puxou-o com força pelo braço, obrigou-o a dançar com ímpeto, abraçando-o como os homens Paiter costumam dançar nas festas.

Waioi obedeceu um pouco e depois se deitou, imóvel, esticado e teso como uma menina reclusa na primeira menstruação, triste como nunca.

De madrugada, quando todo mundo dormia, Waioi fugiu para outra aldeia, dos Gamepei e *Watxurei*. Levava junto a mulher e os filhos.

Foi na noite seguinte que aconteceu. Durante o dia todo, Amô sentira medo, pois ventava muito forte, como se um espírito estivesse passando, e logo havia começado uma chuva pesada, também amedrontadora. Bem na hora da chuva, as mulheres estavam socando milho para o iatir, a festa, e os homens faziam flechas no terreiro. Não sabiam que os Ladnim se escondiam na mata.

Os inimigos chegaram quando os Gamirei estavam dormindo. Chegaram de madrugada e puseram fogo na maloca. Não dava para saber que eram eles, pois usavam máscaras de palha, como os iobagin da grande festa *mapimat*.

Na maloca pequena, vizinha à de Amô, uma das mulheres ainda estava de pé, segurando a mão de pilão e socando o milho, e ao começar o ataque, conseguiu matar um dos Ladnim. Estes revidaram, e a destroçaram, embora, como regra, os índios não gostem de matar mulheres. Entraram na maloca da moça assassinada e mataram muito mais gente.

A casa de Amô queimava, e Amô improvisou uma pequena porta na parede de palha, na parte de trás, oposta à entrada principal, dizendo para a mulher:

— Vamos sair juntos daqui!

Os Ladnim perceberam o movimento e barulho da palha:

— Veja onde estão abrindo a porta! — gritavam, e flecharam bem na pequena abertura da maloca.

— Que povo está nos atacando? Quero ver as flechas para saber! — dizia Amô, olhando as flechas que se amontoavam no chão. Eram bonitas, enfeitadas com penas de todos os pássaros, verdes de periquitos, vermelhas de arara, muitas outras, coloridas, com numerosos ganchos mortíferos.

— Ah, agora sei de quem se trata! — disse Amô, reconhecendo pela flecha o povo inimigo dos Ladnim. — Fui eu mesmo que provoquei esta desgraça para mim, pois matei um deles!

O coração de Amô batia apressado, assustado, ao ver tanta flecha jogada no chão.

— Eu mesmo é que preparei essa enrascada para mim, pois matei Xamiá, o irmão de Pamosba! — lembrava Amô, sabendo que a morte o atingiria sem falta daí a pouco. Por isso mesmo se enchia de coragem: — Agora sou onça, vou usar o meu couro de onça Makor, o meu cocar de pele de onça!

Assim bradava Amô com orgulho, pois era também Makor, e as onças nasceram da taboca makor:

— É assim que vou conseguir matar meu inimigo, porque vou usar meu chapéu de pele de onça!

— É, ó tio, agora estamos mal mesmo, vamos morrer! — Amô dizia para outro homem da maloca, *Amokorab*.

— Seja corajoso assim mesmo, e mate alguém, agora que vão te matar, ou sua alma não terá descanso!

A maloca queimava num fogaréu, e todos, homens, mulheres e crianças, tentavam escorá-la até o último minuto. Os Ladnim só deram as primeiras flechadas, e aí pararam, pois sabiam que os outros teriam de sair, fugindo do fogo e da fumaça; seriam mortos então, inevitavelmente.

Amokorab era grande e alto, e saiu pela abertura secreta, improvisada como porta, que existe sempre para fugas imprevistas. O filho de Amô correu, junto com o pai.



Amô viu um toco de árvore e pensando que era gente, flechou-o. Por causa desse engano, os Ladnim o viram e o perseguiram na fuga, velozes como jacamins. Alcançaram Amokorab, o homem alto, e cortaram-lhe o pescoço.

O filho de Amô conseguiu correr na frente, tomando o caminho da outra maloca, a dos Gamepei e Watchurei. Amô ia atrás, tão depressa quanto possível.

Nisso, sua mulher, que não agüentava mais, berrou:

— Vem matar quem está me matando, vem me vingar, que estou morrendo!

— Vão matar aquela-que-faz-sempre-minha-comida! — pensou Amô, e voltou para trás. Viu os Ladnim segurando aquela-que-ele-tinha-criado-para-casar desde menina até ficar mulher, e que agora iam matar. Os Ladnim eram implacáveis; um segurava a mulher pelo pescoço, enquanto outro cortava-a e mutilava-a com o facão.

Foi a vez de Amô ser flechado, embora ainda usasse todas as forças para vingar-se e vingar a morte da mulher. Um Ladnim furou-o com a borduna, mas Amô não morreu. Continuava tentando acertar os Ladnim com as flechas, mas os inimigos usavam uma espécie de capacete de barro, com buracos só para os olhos e a flecha não atingia suas cabeças. (Este capacete protege bem na guerra, mas seu grande defeito é que o seu uso, segundo ditam as regras da magia, faz morrerem os filhos dos guerreiros).

Depois de muita flechada e bordunada, Amô morreu.

Havia ainda um velho barrigudo tentando subir numa árvore para escapar dos Ladnim, mas não era capaz por causa da gordura. Tentou ainda cortar a árvore, para poder pular para algum local seguro, mas os Ladnim o mataram. Flecharam-no no dorso, na cintura, quando tentava trepar na árvore.

A maior parte das pessoas não conseguira sair da maloca, a saída tendo ficado interrompida por um velho baixinho, coitado, que teve sua cabeça decepada no momento de fugir, com o corpo tampando a porta.

Assim morreram os Gamirei, depois de matar apenas um Ladnim — morto por uma mulher, no início do ataque. Só restara o filho de Amô fugindo pela mata, e Waioi com a família.

Waioi, para deixar a maloca, tinha explicado que estava levando um filho para ver um pajé Gamep. Dissera aos Gamirei que a alma da criança estava mal, perturbada, talvez porque ele, o pai, tivesse feito o que é errado, como namorar muito enquanto a criança era nenezinha. Assim é que Waioi escapara do massacre, dizendo que ia curar o filho na aldeia vizinha.

Agora estava lá, na maloca dos Gamepei e Watxurei, esquentado-se ao pé do fogo. Olhava sempre, atento, para o lado de sua maloca, e de repente algum ruído chegou aos seus ouvidos.

Estava clareando, era de madrugada, e Waioi ouviu, ao longe, os gritos dos Gamirei, chamando os Gamepei para socorrê-los.

— O povo dos Ladnim entrou em guerra conosco, e deve estar nos matando! — exclamou Waioi, porque já desconfiava do que ia acontecer.

A maloca dos Gamepei agitou-se, alvoroçada, pensando no massacre segundo se conta.

Waioi convenceu-os a ir com ele examinar o local da tragédia e vingar os Gamirei.

Chegaram quando a guerra já terminara, e viram o que acontecera.

O povo dos *Kalerei*, das borboletas, ou povo dos *Agoiei*, haviam passado pela maloca chacinada. Eles eram indiferentes à sorte dos Gamirei ou dos Gamepei, eram povos muito estranhos, tanto que os Kabanei não costumavam casar-se com eles. Dormiam sem redes, no chão, na praia e não no mato. Os *Kalerei* eram chamados Povo da Areia, porque as borboletas ficam na areia.

Os *Kalerei* haviam encontrado, espalhados pelo chão, os corpos sem cabeça dos mortos Makorei e Gamirei, que os Ladnim tinham assassinado, levando as cabeças para comerem depois.

Viram também, estendido e ensangüentado, o único morto Ladnim, o guerreiro que a mulher de Amô matara.

— Vamos comer esse aí! — disseram ao ver os mortos. Enquanto um deles cortava a carne, o outro ia buscar lenha para cozinhar.

Procuraram comer o Ladnim inteirinho, cortando a carne bem depressa, e não deixaram sequer as tripas.

— Por que nossos parentes, os Gamirei, não mataram mais Ladnim, para podermos comer carne em quantidade? — diziam enquanto comiam.

Viram o cadáver de Amotanga, o homem Gamir gordinho que não conseguira trepar na árvore. Quando ele vivia e andava no meio deles, os Kalerei sempre pensavam, segundo se conta:

— Ah, como ele é gordinho, vai ser tão bom se ele morrer e pudermos comer ele todinho, cortadinho!

Agora, queriam muito devorá-lo, mas ficaram com medo dos parentes dele que estavam no meio dos Gamepei. Se os mortos não tivessem parentes, teriam comido todos eles. Dos Ladnim não tinham medo, pois haviam fugido e não viriam mais buscar o morto.

Foi por isso, por puro medo da vingança de parentes, que deixaram intactos os corpos mutilados, decepados, dos mortos Makorei e Gamirei, cujas cabeças os Ladnim tinham levado.

Os Gamepei e Waioi chegaram quando o banquete já havia terminado, e os Kalerei já iam longe.

Waioi olhou o que restara de seus parentes. A mulher que o chamara de mentiroso estava morta, sem cabeça, com a lança dos Ladnim, enfiada de penas de arara, enfiada na vagina.

— Diga agora, quero só ouvir outra vez, que sou mentiroso, ó minha parenta! E agora, estou mentindo também? — assim Waioi insultou o cadáver da moça.

Waioi chorava, pois gostava dos Gamirei, e prometeu vingá-los:

— Vou vingar essas mortes todas, vou correr atrás dos assassinos! — bradava.

Todo o pátio estava repleto de cadáveres sem cabeça dos Gamirei assassinados. Os Ladnim tinham guardado as cabeças dos mortos em suas sacolas de palha, para comê-las depois.

Waioi, o Gamir, filho de Amô que sobrevivera, e os companheiros Gamepei examinaram os rastros dos Ladnim, nas folhas, e foram atrás. Seguiam seu rastro e seu cheiro. Cada um dos Ladnim fora para um lado para não serem apanhados. Não pisavam na terra, apenas em cipós, evitando marcas. Assim mesmo, os outros os perseguiram, e o único Gamir que sobrara ia chorando e correndo.

Ao escurecer, ouviram os Ladnim piando e arremedando os pássaros *matiram*, numa senha para juntar-se, pois estavam espalhados pelo mato, para não serem apanhados. Os pios eram o código para uns encontrarem os outros. Um dos Ladnim, Amopekab, arremedava a cobra Eod, que faz um barulho subterrâneo, sinal de guerra e de morte.

Para alcançar os Ladnim, os Gamepei tinham de atravessar um igarapé muito sujo. Alguns Ladnim viram a água que seus perseguidores tinham sujado, e avisaram os outros:

— Vamos correr, estamos sendo seguidos!

Viravam as folhas no chão, para não deixar indícios, mas Waioi e os seus os acompanharam escondidos. Viram-nos parar e descansar, armando o acampamento para a noite.

O Gamir que restara, o filho de Amô, ansioso por matar e vingar-se, avisou que ia espionar de perto os inimigos. Aproximou-se, dissimulado entre as árvores, e viu-os acendendo o fogo para cozinhar, preparando-se para comer as cabeças de seus parentes. Entre as cabeças, reconheceu a de sua irmã. Por um triz o filho de Amô não arremetia contra os Ladnim, cego de dor e de raiva:

— Vou lá agora mesmo, flechar e matar os que estão comendo a cabeça da minha irmã!

Os outros conseguiram segurá-lo a tempo:

— Vamos esperar até de madrugada, quando estiverem dormindo! Se atacarmos agora, perderemos! — os outros tentavam detê-lo.

— Não! Não agüento esperar! — chorava ele. — Tenho ódio!

Waioi por sua vez foi espiar os inimigos. À luz da vela de resina de jatobá, viu-os assando as cabeças. Cada guerreiro Ladnim tinha carrega-

do duas ou três para si, em sacolas de palha. Ouviu um Ladnim dizendo ao outro, enquanto segurava a cabeça assada:

— Esta mulher, quando a matei, gritava ao marido: “Mata quem está me matando!”

Waioi estava bem quieto, escondido, mas distraído, com a boca um pouco aberta, por onde de repente entrou um mosquito, que ele quase engoliu. Foi obrigado a tossir um pouco, e voltou para o meio dos outros:

— Quase agarrei os Ladnim, de tão perto que cheguei deles! Mas engoli um mosquito, que ficou beliscando meu coração, e voltei segurando minha boca fechada, endurecendo minha barriga! Por um triz eu espirrava, mas aí corri, corri, e então é que tossi bastante!

Contendo com dificuldade o Gamir choroso e cheio de ódio, esperaram os Ladnim adormecerem. O acampamento inimigo só silenciou quando findou o banquete com as cabeças cortadas e assadas dos Gamirei. Deu-se, então, a investida.

Quando flecharam, muitos Ladnim levantaram-se gritando. Waioi e os seus mataram muitos deles — e puseram-se então a pegar os facões e terçados dos Ladnim no acampamento.

Waioi matara muitos Ladnim, sem medo algum — os Gamepei ou Watchurei não tinham feito tantos mortos quanto ele. Waioi, porém, não conseguira pegar facão nenhum e ficou muito magoado com seus companheiros de guerra.

Embora muitos Ladnim morressem, outros tantos conseguiram fugir e Waioi os perseguiu, em busca dos facões. Quando os fugitivos se cansaram e pararam para dormir, Waioi entrou sorrateiro no seu acampamento, e passou a mão nas folhas do chão, à cata de machados e facões. Só achou um terçado.

E é assim que os Ladnim foram mortos, em vingança pelo assassinato dos Gamirei, segundo se conta.

Foi por causa desta guerra que sobraram tão poucos Gamirei e *Makubei*, o Povo do Milho, misturado a eles. Os Gamirei recomeçaram a crescer a partir do filho de Amô, e por isso nós, os Gamirei, existimos agora, segundo se conta.

## CANTO DE WAI OI

*“waloí aka nekutxê kaledmã ma waloí xewa  
 Pagá bepiá aká maiã..  
 waloí aka nekutxê kaledmã  
 maloi xewa  
 warub aká nekutxê kaledmã  
 warub xewa  
 pagá pebiá aká maiã...”*

“Eu sou matador de tatu, eu costume matar tatu,  
 eu tomo caldo de tatu...  
 Vamos esperar até de manhã,  
 para matar os tatus, os Gamirei.  
 Eu mato muito tatu, por isso eu tomo caldo de tatu.  
 Vou esperar até de madrugada para matar tatu...”

NARRADORES: Gakaman, várias versões, em 1982 e 1988; Ikon, em 1987;  
 Dikmuia, em 1987; Marimop e Dikboba, em 1989