



JEAN-JACQUES ARMAND VIDAL

A CERÂMICA DO POVO
PAITER SURUÍ
DE RONDÔNIA

Continuidade e Mudança Cultural, 1970-2010

publicações
BBM



A CERÂMICA DO POVO PAITER SURUÍ DE RONDÔNIA





REITOR

Carlos Gilberto Carlotti Junior

VICE-REITORA

Maria Arminda do Nascimento Arruda



PRÓ-REITORA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Marli Quadros Leite

PRÓ-REITOR ADJUNTO DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Hussam El Dine Zaher



DIRETOR

Alexandre Macchione Saes



PUBLICAÇÕES BBM

EDITOR Plinio Martins Filho

EDITORAS ASSISTENTES Millena Santana e Amanda Fujii

JEAN-JACQUES ARMAND VIDAL

A CERÂMICA DO POVO
PAITER SURUÍ
DE RONDÔNIA



Continuidade e Mudança Cultural, 1970-2010

publicações
BBM

Copyright © 2022 by Jean-Jacques Armand Vidal

Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19.2.1998.

É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização, por escrito, das editoras.

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
(SBD) da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM-USP)

V648c

Vidal, Jean-Jacques Armand.

A Cerâmica do Povo Paiteer Suruí de Rondônia: Continuidade e Mudança Cultural (1970-2010) / Jean-Jacques Armand Vidal. – 1ª ed. São Paulo:

Publicações BBM, 2022.

160 p. ; 18 × 25,5 cm.

ISBN 978-65-87936-04-8

I. Grupos indígenas – Rondônia. 2. Cerâmica indígena. 3. Arte indígena. I. Autor. II. Título.

CDD: 738.0981

Bibliotecário Responsável Técnico: Rodrigo M. Garcia, CRB8ª: 7584/o

Direitos reservados à

Biblioteca Brasileira Guita e José **Mindlin**

Rua da Biblioteca, 21 – CEP 05508-065

Cidade Universitária, São Paulo, SP, Brasil

E-MAIL: bbm@usp.br / tel.: (11) 2648-0320

Printed in Brazil 2022

Foi feito o depósito legal

Sumário

ABREVIATURAS 9

AGRADECIMENTOS 11

A Cerâmica Paiter Suruí: Continuidade e Mudança Cultural:
1970-2010 – *Betty Mindlin* 13

INTRODUÇÃO 17

Fundamentação Teórica: Pressupostos Teórico-Metodológicos 19

CAPÍTULO 1

**Contexto Histórico e Síntese Bibliográfica da Ocupação do Estado
de Rondônia aos Primeiros Contatos com os Paiters Suruí** 23

Os Primeiros Contatos dos Paiters Suruí com os Indigenistas 26

Anotações sobre a Organização Social e Política dos Suruí 30

Divisão Sexual do Trabalho 38

CAPÍTULO 2

Estudo do Processo para Produção Cerâmica 45

Extração da Matéria-Prima 47

Local de Trabalho 57

Técnicas de Modelagem 59

Acabamento Antes da Queima 65

Secagem 67

Queima 68

Acabamento Após a Queima 77

Uso da Cerâmica 79

Reutilização ou Descarte dos Cacos Cerâmicos 86

Comercialização 87

CAPÍTULO 3

Análise Tecnotipológica da Cerâmica Suruí 91

Análise das Formas 91

Análise Laboratorial: Componentes das Argilas, Presença de Pinturas Vegetais ou Minerais de Superfície e Temperatura de Queima 103

CAPÍTULO 4

A Presença da Cerâmica nos Mitos e Ritos 115

A Cerâmica nos Mitos 116

Rituais no Processo de Produção da Cerâmica 121

CONSIDERAÇÕES FINAIS 131

ANEXO 135

- I. Histórico da Instituição e Atividades Desenvolvidas pela Associação Gãbgir do Povo Suruí 137
- II. Relatório de Ensaio feito pelo Senai 140
- III. Narração de História de Waioi 143

BIBLIOGRAFIA 153

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
Iama – 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
Incrá – Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
ISA – Instituto Socioambiental
Kanindé – Associação de Defesa Etnoambiental
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

Agradecimentos

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

à Profa. Dra. Geralda Mendes F. S. Dalglish (Lalada), por aceitar me orientar e estar sempre atenta ao desenvolvimento de meu trabalho;

à Profa. Dra. Márcia Angelina Alves, arqueóloga do MAE-USP pelo incentivo e apoio à pesquisa;

à Profa. Dra. Betty Mindlin, antropóloga que nos anos 1970 e 1980 trabalhou entre os suruí, publicando várias obras sobre esse povo e que, generosamente, colocou sua coleção cerâmica à 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 à antropóloga Lux Vidal pela leitura atenciosa e suas considerações.

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

Em Rondônia agradeço à 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 paiters 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, tra-

duzindo 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 às artesãs: Pamatoa, Gobi, Sobag, Pa-gopur, Imãgui, Pamalonãg, Akapeti, Tereza Suruí, Lurdes Suruí, Margarida Suruí, Susana Suruí e Mapinõr, que sempre me trata-ram gentilmente, transmitindo seus conhecimentos com muita pa-ciência e competência.

Agradeço ainda aos funcionários da Funai de Cacoal, especial-mente Ana Néri Santos de Souza pela sua atenção e por nos acom-panhar até a aldeia. Como também à Laide Ruiz Ferreira, funcio-nária da Secretária de Educação de Rondônia.

Não posso deixar de mencionar o apoio de Victor Toniceli Bala-ton, do Setor de Apoio Tecnológico, do curso de Cerâmica da Es-cola Senai Mario Amato, SP, pelas análises laboratoriais.

Agradeço também ao Programa de Apoio à Pesquisa do IA-Unesp.

A Cerâmica Paiter Suruí: Continuidade e Mudança Cultural: 1970-2010

Betty Mindlin

EMBRENHAR-SE NA ESFERA FEMININA DA ARTE DE CRIAR COM ARGILA só seria possível a um pesquisador com a sensibilidade de Jean Vidal, ele próprio um ceramista consagrado. As formas e os usos que nascem em segredo das hábeis mãos das mulheres indígenas Paiters foram fotografadas e descritas por ele em um levantamento exaustivo – prova que elas o aceitaram como parceiro, embora o que observou fosse proibido aos homens.

Jean Vidal conheceu e se tornou amigo dos Paiters Suruís em 1986, quando foi pela primeira vez a Cacoal, cidade próxima à terra indígena, para ministrar oficinas de cerâmica em uma instituição urbana. Desde então voltou várias vezes à região. A partir de 2010 decidiu fazer uma investigação sistemática da cerâmica suruí.

Quando me mostrou os primeiros resultados obtidos, meu espanto e alegria explodiram. Minhas próprias viagens aos Suruís foram muito mais longas, começaram em 1978, bem antes das dele. Tive o privilégio de conviver com os Paiters quando as tradições anteriores ao contato com a Funai, estabelecido por Apoena Meirelles em 1969, permaneciam quase as mesmas, floresciam. Na floresta intata, com terra demarcada, viviam das roças, pesca, coleta, caça com flechas, dormiam em ocas cobertas de palha ou em tapiris erguidos em clareiras por ocasião de certos rituais – o *metare* –, sem moeda, sem roupas, com pinturas de corpo, adornos elaborados de plumas, trançados de algodão, colares de contas de tucumã ou sementes coloridas, com alimentos que extraíam do ambiente e de seu labor, sem sal ou açúcar, nenhuma compra na cidade a apenas cinquenta quilômetros de distância, aonde às vezes iam a pé. Procurei documentar todos os aspectos da pequena sociedade de

quatrocentas pessoas: a cooperação econômica baseada no parentesco, a pajelança e a cura, a cosmologia e os deuses, as regras de casamento e incesto, o amor, a situação das mulheres, a chefia, a política, a história das guerras, a música e os mitos. Acompanhei e me envolvi na luta, em plena ditadura militar, para preservar terra e ambiente, para retirar cerca de oitenta famílias de invasores, colonos pobres que ainda estavam lá quando cheguei – e para os quais conseguimos lotes de terra em projetos de colonização. Esta primeira fase da minha experiência, de 1978 a 1983 (à qual se seguiram muitas outras que fogem a esse contexto) resultou no meu livro *Diários da Floresta*, transformado em uma série ficcional para tv pelo cineasta Luiz Arnaldo Campos em 2016/2017.

E mesmo com a imersão, o fascínio, o rigor de observação despertado pelo povo na jovem antropóloga dedicada que fui, as descobertas de Jean Vidal que o leitor vai acompanhar neste livro foram inteira surpresa para mim! Eu, mulher íntima de toda a população, dormindo nas ocas das duas aldeias e acampamentos, nada vi dos belos rituais discretos de grupos femininos em busca da argila! Claro que a cerâmica me deliciava, tentei aprender a arte, fotografei, vi o processo de queima. Prestei muita atenção, tendo um compadre ceramista, Adão Pinheiro – que entre os Suruí causava escândalo, onde já se viu homem mexendo em barro? Mas eu não soube das andanças silenciosas em que as mulheres incluíram Jean, dos tabus de fala e comportamento, do deus Gorpa, o Caranguejo (cujos cantos ouvi e gravei, porém sem ciência de seus dons protetores do trabalho feminino), provendo de forças do além o sucesso das obras de arte, as negras, finas, delicadas, brilhantes panelas, tigelas, peças de variados tamanhos e formas, indispensáveis à culinária e à polidez das maneiras de alimentação, ao uso do fogo, cuja origem é tão celebrada em todas as mitologias do mundo.

Fui humilde e não tentei esconder minha falha de observação em domínio tão fundamental. Ao contrário, fiquei encantada com o que Jean revelou. Pois, mais de trinta anos depois do meu escoregão imperdoável, a situação dos Paiters é inteiramente outra, como bem descreve Jean Vidal. Agora inseridos no mercado, consumindo o que a cidade oferece ou torna impossível comprar, em desigualdade antes inexistente, lendo, escrevendo, estudando em português

e em sua língua, muitos cursando universidades, habituados a redes sociais, internet e computadores, cidadãos votantes e candidatos, são ameaçados por todos os males da sociedade brasileira, alvo da cobiça por sua madeira de lei, seus recursos do subsolo. A extensão de suas terras, necessárias para uma população paiter sempre crescente, acende fora desejos gananciosos de plantar soja, criar gado, ter lucro com estradas e hidrelétricas – todos ilegais, mas difíceis de coibir. Tradições se transformam, os núcleos comunitários adquirem outro caráter, permeados cada vez mais pela necessidade monetária e de hábitos de consumo adquiridos na convivência com o entorno.

E nesse novo repertório são as mulheres artistas – as mais admiráveis nascidas antes do contato, agora transmitindo à geração pós-1969 o saber de suas mãos e crenças – que detêm o mesmo imo arcaico que tanto me deslumbrou nos primeiros anos! Com elas, nada parece ter mudado. Como afirmavam Darcy Ribeiro e Carlos de Araújo Moreira Neto (em seus respectivos livros *Os Índios e a Civilização* e *De Maioria a Minoria, Índios da Amazônia 1750-1850* e em outras publicações), povos indígenas nunca deixam de sê-lo – quaisquer que sejam as modalidades sociais adquiridas. As raízes estão lá, neste caso as mais fortes exibidas pelas mulheres – que são as grandes guerreiras indígenas do Brasil atual, sem desmerecer muitos representantes homens de valor. Afinal, nesta pesquisa é um homem que descortina a preciosidade feminina!

O trabalho de Jean Vidal vai muito mais além, ao estudar todo o processo técnico da fabricação da cerâmica paiter, algo raro na bibliografia indígena. Inclui para os leitores a análise descritiva das transformações econômicas experimentadas pelos Paiters nas últimas décadas. Está sempre atento para o debate sobre o que é a arte, diminuída por vezes pelo uso da denominação de artesanato, como algo menor. Liga a cerâmica a mitos e cosmologia, começa a estender-se a outros povos – o que fez com maestria no doutorado sobre cerâmica asurini do Xingu e paiter suruí.

Para além da pesquisa, sempre valorizou as artistas. Sem poupar seu tempo de professor e doutorando, organizou inúmeras exposições da cerâmica suruí (como na Unesp de São Paulo, na USP, em galerias de arte, no Museu da Casa do Objeto Brasileiro), trouxe as ceramistas para conferências, deu-lhes a merecida pro-

jeção de donas e mestras de uma arte máxima. Modesto, escondia-se atrás delas.

Certamente este é um livro pioneiro, agradável de ler, com o qual se aprende, e que há de estimular muitos outros estudos e formas de reviver e continuar a arte antiquíssima admirável que é a indígena brasileira.

Introdução

ESTA OBRA 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 1970 e 1980, do acervo particular da antropóloga Betty Mindlin e de peças elaboradas em 2010 na aldeia Gãbgir, de modo a verificar, por um lado, a continuidade dos processos tecnológicos e por outro, as mudanças culturais.

A partir dos dados recolhidos, procurou-se observar se fatos históricos, como o contato 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. Buscou-se, também, 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 entre quarenta peças de cerâmica suruí das coleções citadas. Sabemos da existência de peças no acervo do Museu do Índio – Funai, RJ, mas não foi possível, por enquanto, conhecer essa coleção, apesar do interesse demonstrado pelo então 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 inclui as relações sociais, a relação com a natureza e com o sobrenatural. A arte e mesmo as práticas tecnológicas não ficam desligadas dessas outras dimensões. Sempre me interessei por pesquisar e ler sobre o assunto. Foi assim que conheci melhor as cerâmicas dos assurini, palikur, galibi, kadiwéu, maxakali, mas também, e especialmente, peças arqueológicas como as das culturas santarém e marajoara, entre outras. Ficou claro que, para a maioria das sociedades indígenas, a decoração dos recipientes cerâmicos é também um modo de expressão estética, reveladora de sua identidade e maneira de interpretar o mundo.

Em 1986, pela primeira vez, tive a oportunidade de visitar a cidade de Cacoal, em Rondônia. Naquela ocasião, enquanto ceramista, fui chamado para montar um ateliê no Centro de Recuperação Neurológico de Cacoal – Cernic. O objetivo era estruturá-lo de forma a atender a população local e os próprios alunos do Cernic, além de formar dois responsáveis pelas atividades e produções cerâmicas.

Nessa ocasião, fiquei hospedado na casa de uma das fundadoras desse centro, Maria do Carmo Barcellos, que também conhecia bem os índios da região e possuía em sua casa peças de cerâmica dos suruí. Eram peças que admirava bastante pelas belas formas e coloração de tons quentes, sem nenhuma decoração, a não ser os matizes provenientes da própria matéria-prima. Ao longo dos últimos trinta anos, tive várias oportunidades de voltar a trabalhar nessa região, mas somente em 2010 decidi fazer um levantamento aprofundado da cerâmica suruí. Entendi que se quisesse estudar a cerâmica desse povo indígena, deveria acompanhar todo o processo, junto com as ceramistas, observando, além das técnicas, os comportamentos, atitudes, gestos e emoções, sempre atento às explicações das artesãs sobre seu trabalho e sua arte.

O primeiro capítulo deste livro 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 1970, período no qual foram feitos os primeiros contatos dos não-índios com o povo suruí.

O segundo, diretamente relacionado à pesquisa de campo, procura verificar o estudo da cadeia operatória da produção dos artefatos cerâmicos. Nele 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 consiste em um estudo tecnotipológico e morfológico das peças, verifica as formas e medidas, 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 na fabricação das peças.

No quarto capítulo verifica-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 1970 e 1980, verificando a continuidade e as mudanças culturais ocorridas ao longo do tempo.

Fundamentação Teórica: Pressupostos Teórico-Methodológicos

O método de observação participante, instituído por Malinowski, e o indutivo e intensivo, instituído por Franz Boas, foram empregados nessa 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 de cerâmicas via microscopia de luz transmitida, microscopia eletrônica de varredura (MEV) e espectroscopia por energia dispersiva (EDS). Esses métodos empregados foram fundamentais para detectar a estrutura sedimentológica das argilas, da presença ou não de tempero nelas e verificar quais os componentes de impermeabilização que foram utilizados nas peças. O estudo dos vasilhames possibilitou verificar se formas elaboradas no período do contato ainda estavam presentes na produção cerâmica das artesãs suruí.

Foram empregados também alguns conceitos procedentes da escola sociológica francesa, direcionados à arqueologia e à etnologia: *geste*¹, *habitus*² e cadeia operatória³, e da obra de Franz Boas⁴, voltada para o paradigma do particularismo histórico cultural e para 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 refere-se a operações mentais influenciadas pelo trabalho manual na transformação de matérias-primas e visa verificar a continuidade ou a mudança de gestos culturais a partir dessas operações.

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.

Os processos de mudança cultural, para o sociólogo, possuem um aspecto muito significativo, pois eles relacionam as práticas sociais às histórias culturais da sociedade. Para ele, os hábitos transmitidos ao longo do tempo desempenham um papel ativo dentro de uma sociedade através da ação, mas é também através dela que eles se transformam.

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 e uso e reuso da cerâmica indígena suruí, com base nas teorias de Leroi-Gourhan e Lemonnier. Esse conceito apresenta um encadeamento de técnicas, no qual 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 técnica quanto socialmente⁵.

1. André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole: Technique et Langage*, Paris, Albin Michel, 1964.

2. Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une Théorie de la Pratique*, Genebra, Librairie Droz, 1972.

3. Pierre Lemonnier, "La Description des Chaînes Opératoires: Contribution à l'Analyse des Systèmes Techniques, Techniques et Culture", 1976, pp. 100-151.

4. Franz Boas, *Primitive Art*, Institutet for Sammenlignende Kulturforskning, 1927.

5. Hélène Balfet (org.), *Observer l'Action Technique*, Paris, Editions du CNRS, 1991.

A introdução do conceito de cadeia operatória foi proposta por Marcel Mauss, que sublinhou a necessidade de estudar “os diferentes momentos da fabricação, desde o material bruto até o objeto terminado”⁶. Em Leroi-Gourhan, 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 sua firmeza e flexibilidade”⁷. Para Lemonnier⁸, esse conceito 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.

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.

6. Marcel Mauss, *Manuel d'Ethnographie*, Paris, Payot, 1947.

7. André Leroi-Gourhan, *op. cit.*

8. Pierre Lemonnier, “L'Étude des Systèmes Techniques, une Urgence en Technologie Culturelle”, *Techniques et Culture*, 1983, pp. 11-34.

Contexto Histórico e Síntese Bibliográfica da Ocupação do Estado de Rondônia aos Primeiros Contatos com os Paiters Suruí

A OCUPAÇÃO DO ESTADO DE RONDÔNIA DEU-SE DE DIVERSAS MANEIRAS ao longo da sua história. Desde o Brasil colônia, por esse 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 1970.

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 dessa ferrovia tiveram que contratar pessoal de outras regiões e até mesmo estrangeiros. No entanto, era difícil mantê-los devido às condições áridas da região e às doenças tropicais, em especial a malária, que causavam a mortalidade acentuada dos trabalhadores.

De 1940 a 1950, um novo ciclo econômico da borracha e a mineração de cassiterita promoveram o crescimento de cinquenta por cento 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). Consequentemente, sobretudo a partir dos anos 1950, novamente os suruí paiters tiveram que abandonar as aldeias. Essa época é lembrada em cantos e relatos, como o do herói Waiói, 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 fogo¹.

1. Instituto Socioambiental, “Suruí Paiter”, *Povos Indígenas no Brasil*. Disponível em: pib.socioambiental.org/pt/Povo:Suruí_Paiter. Acesso em: 12 set. 2018.

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 Madeira-Mamoré e as picadas abertas por Rondon², 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 desse Estado. Diferentemente das outras investidas, Rondon, formado por 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”³.

Foi nesse contexto histórico que a região de Rondônia recebeu migrantes das regiões do Nordeste, mas, por causa do fim da economia extrativista da borracha, o Governo iniciou, na década de 1960, os projetos de rodovias na Amazônia. Segundo Matias:

Após o colapso da economia extrativista da borracha, os Governos Federal e Estadual promoveram 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.

2. Cândido 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 cinquenta 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 indígena (Cf. Carlos Augusto da Rocha Freire, *Rondon: A Construção do Brasil e a Causa Indígena*, 1. ed., Brasília, Abravídeo, 2009, vol. 1, 136 p.).
3. Francisco Onofre Matias, *Ocupação, Políticas Públicas e Gestão Ambiental de Unidade de Conservação do Estado de Rondônia – O Estudo de Caso do Parque Estadual de Guajará Mirim*, Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Unesp, 2001, pp. 63-66.

[...]

Efetivamente, foi na década de 1960 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 República⁴.

Podemos constatar que a partir da construção da Rodovia BR-364, que atravessa o Estado de Rondônia, abriram-se possibilidades efetivas de ocupação desse território. Nesse período, as políticas do Governo Militar, sob o pretexto de ocupar o território por uma questão de Segurança Nacional, proporcionaram, segundo o *Levantamento Socioeconômico* de 2010, realizado pela Associação Metareilá, 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 1960, 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 nacional⁵.

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 popu-

4. *Idem, ibidem.*

5. Associação Metareilá, *Levantamento Socioeconômico*, 2010. Disponível em: www.surui.org. A Associação Metareilá do Povo Indígena Suruí, criada em 1988, foi a primeira organização indígena de Rondônia, criada para defender os direitos indígenas, em especial os direitos do povo paiter, voltada à promoção de ações que valorizem a cultura, o desenvolvimento sustentável e o combate à exploração ilegal de madeira que ocorre na Terra Indígena Sete de Setembro.

lação nativa, nesse caso os índios. O Programa Integrado de Desenvolvimento do Noroeste do Brasil (Polonoroeste)⁶, 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 consequências foram brutais, principalmente nas áreas ambiental e social.

Os Primeiros Contatos dos Paiters Suruí 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 sertanistas Francisco Meirelles e seu filho Apoena Meirelles⁷, 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 1950 em busca de diamantes e cassiterita. Em sua maioria eram ex-seringueiros que chegaram à Amazônia nos anos 1940, 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

6. O Programa Integrado de Desenvolvimento do Noroeste do Brasil (Polonoroeste) foi criado pelo Decreto n. 86.029, de 27 de maio de 1981.

7. Mauro Leonel e Betty Mindlin, “Apoena Meirelles 1949-2004 – Uma Grande Perda Frente às Leis das Mineradoras em Dois Momentos do Indigenismo”, *Revista de Estudos e Pesquisas*, vol. 4, n. 1, jul. 2007 (Funai). 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 desses povos.

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 as enfermidades infectocontagiosas e certos hábitos adquiridos a partir dos “civilizados”, acarretando 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 Amazônia⁸.

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 essas áreas. Um ano apenas após o contato, os índios foram vítimas de inúmeras doenças o que, segundo a antropóloga Betty Mindlin⁹, levou-os a morar mais próximo ao posto da Funai, criado na Terra Indígena Sete de Setembro, na Linha 14¹⁰ (ver Figura 2), buscando assistência médica. Diz um suruí que “os facões, machados, panelas, espingardas e espelhos, objetos que os índios não tinham e desejavam, trouxeram também a doença e a morte. Os índios adoeceram ao visitar os novos conhecidos e muitíssimos morreram”¹¹. Só lhes sobrou como solução para sua sobrevivência se aproximarem dos brancos para obter assistência médica, já que não tinham conhecimento para a cura de epidemias, como sarampo, tuberculose e gripes.

Se, na época do contato, os suruíis eram aproximadamente seiscientos índios, segundo dados da Funai, um ano depois sua população viu-se reduzida aproximadamente à metade. Duzentos e cinquenta índios foram vitimados pelas epidemias trazidas pelos não-índios. Além disso, tiveram 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 dessa década:

8. Carlos Everaldo A. Coimbra, *Pahiter: Arte e Vida Suruí*, Brasília, Sóbrindes, 1981.

9. Betty Mindlin, *Nós Paiter: Os Suruí de Rondônia*, Petrópolis, Vozes, 1985.

10. A denominação de Linhas é corrente na região, proveniente da marcação dos lotes dos projetos de colonização, dando o nome do posto, que fica, na área indígena, na extensão da Linha 14.

11. Betty Mindlin, *op. cit.*, p. 23.



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

[...] 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 infraestruturais 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 indígenas¹².

12. Francisco Onofre Matias, *op. cit.*, pp. 74-75.

Podemos afirmar que em dez anos de políticas de colonização e assentamento nessa região, Rondônia foi um dos Estados mais devastados em tão curto espaço de tempo. As próprias políticas de assentamento administradas pelo Inca estimulavam o desmatamento como comprovação da ocupação efetiva das terras pelo colono. Esse 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, à nível federal (não contou com a participação de atores regionais), passando pela coordenação e execução excessivamente burocratizada até chegar à operacionalização das metas junto àqueles que seriam os beneficiários ou públicos-meta¹³.

Frente a essa nova situação foi necessário definir novas estratégias. No final dos anos 1980 foi elaborado um plano de ação que não teria como foco apenas os fatores socioeconômicos, mas também os fatores ecológicos. Para definir essas novas diretrizes, foi criado o Plano Agropecuário e Florestal de Rondônia – Planaflo.

A devastação ambiental que ocorreu com a política de colonização praticada na década de 1960, baseada no assentamento de pequenos e médios proprietários, ampliou-se consideravelmente com os novos planos e programas implementados pelo Governo Federal nas décadas de 1970 e 1980 que priorizaram a colonização particular de grandes grupos econômicos nacionais e estrangeiros, através dos projetos agropecuários, agroindustriais, agroflorestais e de extrativismo mineral¹⁴.

As sucessivas políticas públicas implementadas através de inúmeros planos agropecuários e agrominerais, instituídos pelo Inca e outros órgãos governamentais, foram incapazes de propiciar uma forma adequada de assentamento do homem naquela região.

13. *Idem*, p. 81.

14. *Idem*, p. 89.



Figura 2: Mapa satélite de desmatamento no Estado de Rondônia, junho de 1985. As linhas de cor claras representam áreas de desmatamento feitas pelos colonos a partir da BR-364, 1982.

Disponível em: www.zonu.com/brasil_mapas_esp/mapa_satelital_foto_imagem_satelite_deforestacio_n_estado_rondonia_brasil_3htm. Acesso em: 20/07/2011.

Figura 3: Mapa de Rondônia com localização de Cacoal, município mais próximo das terras indígenas suruí.

Disponível em: www.guianet.com.br/ro/mapa.html. Acesso em: 20/03/2011.



No mapa (Figura 2) é possível verificar como se formaram as linhas de ocupação e desmatamento no Estado de Rondônia. Consequentemente, a partir da década de 1970, os índios suruí passaram a referir-se à localização de suas aldeias como pertencentes a uma Linha, como a Linha 14, onde se situa a aldeia Gãbگیر, na qual foi realizada a pesquisa.

Anotações sobre a Organização Social e Política dos Suruí

Os suruí se autodenominam paiters, que quer dizer “nós mesmos, gente verdadeira”. É comum encontrarmos em vários povos esse tipo de denominação para si mesmos. Segundo Lévi-Strauss:

A maioria dos povos chamados de “primitivos” considera que a humanidade acaba em suas fronteiras étnicas ou linguísticas e é por isso que eles se denominam frequentemente usando um etnônimo que significa segundo o caso “os homens”, “os excelentes” ou ainda “os verdadeiros”, em oposição aos estrangeiros¹⁵.

Os paiters hoje totalizam, segundo dados do *Levantamento Socioeconômico* 2010, uma população aproximada de mil e duzentas pessoas. Vivem majoritariamente em vinte e quatro aldeias, distribuídos em duzentas e quinze famílias ao longo e nas proximidades das fronteiras da Terra Indígena Sete de Setembro. Segundo Betty Mindlin¹⁶, quando houve o primeiro contato com esse grupo em 1969, eles eram seiscentos, na época do contato com a Funai contavam com duzentos e oitenta indivíduos e em 2006 já eram aproximadamente mil pessoas. Podemos notar uma crescente e significativa retomada demográfica desse 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”¹⁷. As terras indígenas suruíis encontram-se a cinquenta quilômetros de Cacoal, cidade que se localiza à margem da BR-364, estendem-se até leste, fazendo fronteira com o Estado do Mato Grosso, e têm seu território drenado pelo Rio Branco, chamado de Bacia do Roosevelt (ver Figura 3).

Os suruíis são um povo de língua tupi, da família linguística tupi-mondé. Hoje, em sua maioria, são bilíngues, 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 de as mulheres ficarem mais nas terras indígenas e cuidarem da vida doméstica fez com que conservassem ainda vivas a língua de origem e muitas tradições, dentre estas a produção dos artefatos cerâmicos.

Ao longo das últimas décadas, os suruíis tiveram que negociar frequentemente com invasores e principalmente com as empresas

15. Lévi-Strauss *apud* Denys Cuche, *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*, Bauru, Edusc, 1999, p. 47.

16. Betty Mindlin, *Vozes da Origem*, Rio de Janeiro, Record, 2007.

17. *Idem*, p. 7.



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

Disponível em: www.equipe.org.br/mapas_dentro.php?tipoid=5. Acesso em: 20/07/2011.

madeireiras. Grande parte da terra indígena suruí foi desmatada entre 1970 e 2009. A venda de madeira, muitas vezes incentivada pela Funai, provocou um desmatamento com consequências ambientais muitas vezes irreparáveis.

Em 2009 os madeireiros saem das terras indígenas suruí e em 2010 percebemos a fiscalização por parte da Polícia Federal Ambiental no território indígena Sete de Setembro para impedir a entrada de madeireiros e garimpeiros. Segundo o Instituto Socioambiental – ISA:

A má administração dos recursos disponibilizados pelo Polonoeste acarretou a falta de orçamento para atender a saúde e a comercialização dos produtos dos paiters, 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 indígena¹⁸.

Hoje a Associação Metareilá, 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 e o reflorestamento de suas terras.

18. Cedi, *apud* Instituto Socioambiental, “Suruí Paiter”, *Povos Indígenas no Brasil*. Disponível em: https://piib.socioambiental.org/pt/Povo:Suruí_Paiter. Acesso em: 18 set. 2018.

Quanto à organização social, encontramos nesse grupo uma divisão por clãs. São quatro as linhagens clânicas: os gamebs, povo do marimbondo preto, os gãbgirs, povo do marimbondo amarelo, os kabans, povo da frutinha kaban, e os makors, povo da taquara. Segundo Mindlin¹⁹, esses grupos são exogâmicos patrilineares e se estruturam em metades. Os paiters, 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 encontrei dois clãs, os gãbgirs e os kabans, sendo que os outros grupos se encontravam em outras aldeias. Os suruíis se organizam por metades: os que são do mato e os da roça e se alternam anualmente, sendo que os do mato passam a ser da roça e os da roça passam a ser do mato. Segundo Mindlin uma metade:

Instala-se durante a estação seca, no *metare*, que quer dizer clareira ou mato ralo, a quinhentos ou mil 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 a *makaloba* ou bebida fermentada com a qual os suruíis 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 casa²⁰.

Nessa 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 nesse momento que as metades estabelecem um sistema de trocas. No entanto, muitas dessas tradições se perderam ao longo dos últimos quarenta anos.

Lutando como podem contra essas adversidades, os paiters 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

19. Betty Mindlin, *Nós Paiter: Os Suruí de Rondônia*, p. 33.

20. *Idem*.



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

de oferendas e os mutirões a elas associados os momentos culminantes do intercâmbio e da alternância entre essas metades²¹.

As festas do *Mapimai*²² se tornaram mais raras inclusive pela interferência das igrejas que se instalaram nas terras indígenas. Na Linha 14 foram observadas uma Assembleia de Deus e uma igreja Batista. Essas igrejas 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

21. Instituto Socioambiental, "Suruí Paiter", *Povos Indígenas no Brasil*. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Suruí_Paiter. Acesso em: 18 set. 2018.

22. Segundo Betty Mindlin, *Nós Paiter: Os Suruí de Rondônia*, p. 58, o *Mapimai* é uma grande festa onde ocorrem as trocas entre as duas metades, os da clareira e os da roça.

formas tradicionais de corte de cabelo. Houve proibição do uso de adereços, de beber, de fumar, fazendo com que muitas práticas e festas fossem abandonadas.

Tradicionalmente, as casas eram imensas ocas elípticas onde se vivia coletivamente, as chamadas famílias extensas, nas quais eles se organizavam por grupos familiares.

Após o contato com a sociedade nacional, em 1969 passaram a ter novas necessidades, como a aquisição de bens de consumo e alimentos industrializados, além da mudança na maneira de construir suas habitações, alterando seu modo de vida.

As casas tradicionais são compridas, sendo a planta em forma de elipse, medindo cerca de 25 m × 8 m, 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 painéis 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 milho²³.

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 dessas casas ou na frente, 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 e de ter desestruturado a família extensa.

Além dessas casas, onde moram somente membros da família nuclear, os suruí dispõem hoje de banheiros coletivos com ducha e sanitário instalados pela Funasa – Fundação Nacional de Saúde.

A rede elétrica chega até a aldeia trazendo energia e a água é coletada em poços artesianos. A disposição das casas é, 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 em seu interior – além de outros bens industrializados –, cria-se uma distinção social no espaço coletivo.

23. Betty Mindlin, *Nós Paiter: Os Suruí de Rondônia*.



Figura 6: Casas suruí na Linha 14, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.

Quanto à sua organização política, os suruí mantêm os padrões tradicionais de chefia, isto é, cada clã tem um chefe e esse 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”²⁴. Organizam-se em associações, cada uma representando seu clã. Assim, temos atualmente, segundo o *Levantamento Socioeconômico* de 2010 da Associação Metareilá, cinco associações do povo païter suruí:

1. Associação Metareilá do Povo Indígena Suruí.
2. Associação Gãbgir.
3. Associação Kaban.

24. Instituto Socioambiental, “Suruí Païter”, *Povos Indígenas no Brasil*. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Suruí_Païter. Acesso em: 19 set. 2018

4. Associação Gameb.
5. Associação Makor.

Todas essas associações têm representação política e desenvolvem projetos de sustentabilidade e culturais. Os objetivos dessas 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 de seu povo (ver Anexo 1).

Os suruí 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 promovem oficinas de dança, prática da língua e produção artesanal, ministrados pelos mais velhos que detêm os conhecimentos tradicionais. Eles também divulgam sua cultura nas universidades do Estado de Rondônia e em Cacoal, cidade mais próxima. Esses eventos permitem di-

Figura 7: Cartaz móvel de divulgação dos projetos culturais.



vulgar e aproximar a população local do modo de vida tradicional suruí, de forma a diminuir o preconceito em relação à 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* (adorno labial)²⁵, 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 variadas²⁶.

A colonização da região do Centro-Leste de Rondônia, a partir da década de 1970, 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, sorvetes e assim por diante. Segundo Lúcia Hussak van Velthem: “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”²⁷.

Vemos os apetrechos utilizados pelos suruí na Figura 8. Podemos observar que além da presença de sapatos, sandálias havaianas, vassouras, rodos, pano de chão, facão e panelas de alumínio, há também uma panela de cerâmica emborcada. Foram encontradas várias dessas panelas pela aldeia, o que demonstra uma continuação dos costumes de fabricação para comercialização e uso.

Suas atividades produtivas, além da criação de artefatos, estão relacionadas às roças onde verificou-se plantio de milho, mandioca, cará, batata, inhames, banana, amendoim, mamão, algodão e ta-

25. Segundo Betty Mindlin, *Nós Paiter: Os Suruí de Rondônia*, 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”.

26. *Idem, ibidem*.

27. Lúcia Hussak van Velthem, “Equipamento Doméstico e de Trabalho”, em Berta G. Ribeiro (org.), *Suma Etnológica Brasileira: Tecnologia Indígena*, 1987, p. 99.



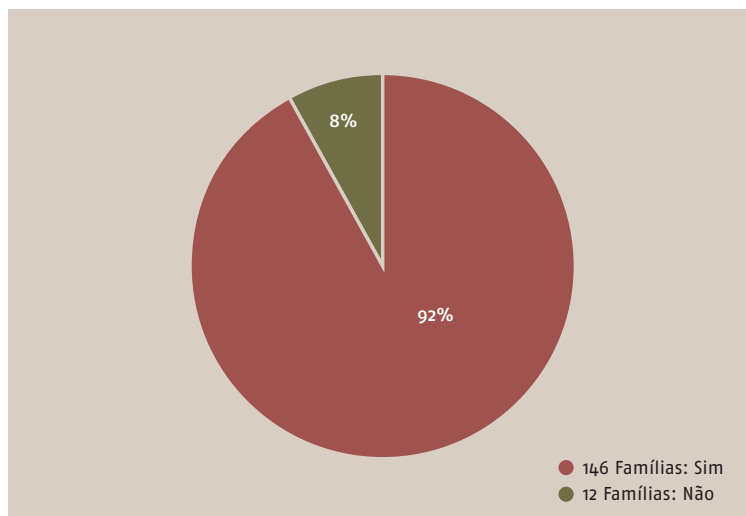
backo. Os homens cuidam da derrubada das árvores para abrir a clareira para a roça e são responsáveis pela caça. Homens e mulheres plantam e pescam e as mulheres colhem os alimentos, os transportam até a aldeia, cuidam das crianças, fabricam artefatos e cozinham. Ambos dedicam-se à coleta de frutos, mel, larvas, palmitos e outros produtos da floresta:

Figura 8: Apetrechos de tralha doméstica, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.

Como praticamente todos os povos que vivem na floresta, os paiters 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 quatro subitens: alimentares, terapêuticos, matéria-prima para confecção de artefatos de cultura material e produtos de coleta atualmente comercializados²⁸.

28. Associação Metareilá, *Levantamento Socioeconômico*, 2010.

Gráfico 1: Percentual de famílias que praticam a atividade de coleta (158 famílias entrevistadas). Fonte: Associação Metareilá, *Levantamento Socioeconômico*, 2010.



Os Gráficos 1 e 2 mostram que ainda existe um percentual significativo de famílias que praticam e sobrevivem da agricultura como: plantações de cará, milho e mandioca – base da alimentação desse povo –, além dos recursos naturais. Em 1981 os suruí conseguiram recuperar suas terras já demarcadas que haviam sido invadidas por colonos. Estes haviam plantado café e os índios passaram, então, a desenvolver também essa 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”²⁹. Outras formas de produção atualmente são 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.

Segundo o ISA: “Em quase todas as aldeias há criação extensiva de gado bovino. Algumas possuem curral com cobertura de telha e piso de cimento e outras não. 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”³⁰. Esses produtos são comercializados diretamente na cidade de Cacoal.

29. Instituto Socioambiental, “Suruí Paiter”, *Povos Indígenas no Brasil*. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Suruí_Paiter. Acesso em: 20 set. 2018.

30. *Idem*.

Os paiters 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 no seu cultivo. Muitos cafezais foram abandonados. Na década de 1990, o café volta a ter uma acentuada alta de preço, estimulando um retorno dos suruús 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 cafezal³¹.

Os suruús viviam também até 2009 da venda de madeira, segundo Marcelo Lucian Ferronato e Reginaldo Nunes³²:

[...] praticam a exploração ilegal de madeiras em suas terras desde meados da década 1980, ou seja, há cerca de trinta 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 quarenta 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.

Ainda segundo os autores:

Hoje, devido ao intenso processo predatório em 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.

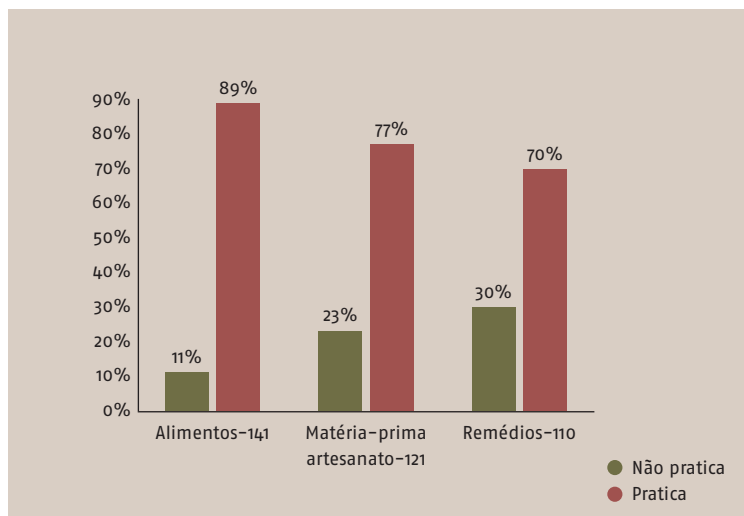
Este provável desequilíbrio ecológico tende a afetar diretamente a população indígena que usufrui dos recursos naturais, seja para caça, pesca, coleta, cultura material e imaterial ou ainda na captação de recursos para execução de projetos sustentáveis de geração de renda, como por exemplo, sequestro de carbono³³.

31. *Idem*.

32. Marcelo Lucian Ferronato e Reginaldo de Oliveira Nunes, *A Exploração Ilegal de Madeiras na Terra Indígena Sete de Setembro*, 2007, p. 2. (Marcelo Lucian Ferronato é biólogo e funcionário da Funai de Cacoal-RO).

33. *Idem*, p. 3.

Gráfico 2: Percentuais e números de famílias que praticam os diversos tipos de coleta (158 famílias entrevistadas). Fonte: Associação Metareilá, *Levantamento Socioeconômico*, 2010.



A essas formas econômicas de subsistência e mercado somam-se os cargos de trabalho remunerado ocupados por alguns índios na cidade de Cacoal, como 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 paiters vêm mobilizando-se para formar uma associação, com apoio e incentivo da Associação Metareilá”³⁴.

Percebemos que, por conta da colonização da região, a cultura tradicional desse 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 se-

34. Instituto Socioambiental, “Suruí Paiter”, *Povos Indígenas no Brasil*. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Suruí_Paiter. Acesso em: 21 set. 2018.

rem realizadas com menor frequência. Acreditamos que estas devam ser fortalecidas. Outras, certamente devem ser revitalizadas³⁵.

A partir do contato e das políticas de criação de polos 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 xx 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 quarenta anos de contato com uma sociedade impositiva, os paiters 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 paiters³⁶.

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: “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”³⁷. No caso dos suruí, como em tantos outros povos que tiveram um contato abrupto com a sociedade nacional, os resultados – de acordo com o autor – foram catastróficos.

Nos próximos capítulos, porém, veremos 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 apego pelos processos produtivos tradicionais que elas dominam.

35. Associação Metareilá, *Levantamento Socioeconômico*, 2010, p. 76.

36. *Idem*.

37. Roque de Barros Laraia, *Cultura: Um Conceito Antropológico*, Rio de Janeiro, Editora Zahar, 1997, p. 100.

Estudo do Processo para Produção Cerâmica

EXISTE MUITO PREPARO EM RELAÇÃO À IDA PARA O LOCAL ONDE SE encontra a fonte de argila usada na confecção da cerâmica, a *ganiak*, argila na língua suruí. No dia anterior à saída para pegar a argila, as mulheres mais idosas se preparam para essa 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 nesse ponto do processo existem certos procedimentos e regras para que se obtenha um bom resultado final. Uma das principais restrições referem-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.

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. Essa fonte fica a uma hora e meia de caminhada da aldeia. As crianças de colo e os homens não as acompanham.

No caminho, as ceramistas pegam banana e mamão nas roças, materiais que possam ser utilizados para a confecção de artesanatos e armazenam esses alimentos e materiais nos balaio denominados *adô*¹ (ver Figura 10) que carregam nas costas. Elas andam rápido

1. 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 via-



Figura 9: 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. Foto: Jean-Jacques Vidal.

Figura 10: Margarida Suruí carregando cesto-cargueiro, *adó*, na cabeça, para o transporte da matéria-prima, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.





e sempre com um facão na mão. O silêncio e a discrição são fundamentais para se encontrar uma boa argila. Depois de atravessar um pasto enorme, chegam ao local onde há mata, e nela entram.

Figura 11: Artesã Pagopur no fundo do igarapé seco, procurando argila, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.

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 suruús, quem indica e protege a argila é o espírito do caranguejo; é este quem cuida da fonte de argila. O silêncio é fundamental durante todo o processo, principalmente depois de pegar a argila e encher os balaios. A partir desse momento as índias se comunicam somente através de sinais para indicar o término da extração e o retorno à aldeia. Segundo relato das artesãs, o espírito do caranguejo não pode

gens por terra (Berta G. Ribeiro, *Dicionário do Artesanato Indígena*, Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1988, p. 60)

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

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

As mulheres suruí têm muitos cuidados na extração da argila. Primeiro elas limpam bem o local com as mãos, retirando folhas e matéria orgânica, em seguida cavam lentamente. Retiram a primeira camada de terra da superfície e a descartam, até atingir a camada onde se encontra a argila adequada, aproximadamente vinte centímetros 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 encontram nesse espaço, até chegar à argila mais profunda, quando começa a brotar água do chão.

Quando chegam ao 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. Essa argila tem aspecto cinza-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.

Existe um cuidado imenso 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. Depois de extraído o material, aproximadamente trinta quilos para cada mulher, elas forram os balaios *adô* com folhas verdes, limpam a argila no próprio local (primeira limpeza), retirando pedrinhas ou materiais indesejáveis, como raízes e folhas.

Sequência do método de extração da argila no fundo do igarapé:



Figuras 12, 13 e 14: Extração da argila com as mãos, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.



Figuras 15, 16 e 17: Extração da argila com um pedaço de pau cortado no local, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.



Figuras 18, 19 e 20: Extração da argila com o facão, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.



Figura 21: Extração no leito do igarapé. As artesãs ficam enfileiradas cada uma escavando em seu próprio local para extração da matéria-prima, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.



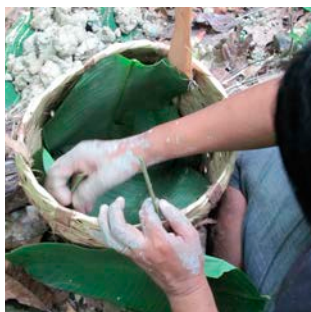
Figura 22: Limpeza da argila, extraindo raízes e materiais indesejáveis, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.



Figuras 23, 24 e 25: Armazenamento da argila sobre folhas e cascas, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.



Figura 26: Fátima Suruí fabrica um balaio descartável no próprio local, com folhas de açai, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.



Figuras 27, 28 e 29: Forrando os balaio com folha e armazenando a argila que será transportada para a aldeia, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.

Figura 30: Caminho de volta à aldeia, carregando os balaio cheios de argila, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.



Figura 31: Pausa no caminho, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.



As porções de argilas são enroladas em pelotinhas e, inicialmente, colocadas sobre essas folhas para depois serem armazenadas nos *balaíos adôs*. Alguns balaíos são fabricados rapidamente, no próprio local, com a folha de açáí, trançada.

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. Notei, nesse comportamento, uma relação entre a fabricação da cerâmica e os seres invisíveis da cosmologia indígena.



No caminho de volta elas carregam seus balaíos 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 suruíis e essa 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,

Figura 32: Pamatoa e sua filha Pamalonãg. Pausa na chegada à aldeia, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.



Figuras 33 e 34:
Sementes *pipibap*
utilizadas para alisar,
raspar e levantar a
peça de argila (frente
e verso), 2010. Fotos:
Jean-Jacques Vidal.

alinhada e de extrema concentração. Depois elas molham um pouco a argila, cobrem o balaio *adó* com folhas verdes de maneira a manter a umidade da argila, deixando-a descansar por uma tarde e uma noite.

Observou-se que o tempo necessário para procurar a argila, extrair e voltar à aldeia é de aproximadamente 3:30h. Saíram às 9:30h em direção ao local apropriado, ficaram 1:20h retirando a argila e voltaram.

Acredito que andaram aproximadamente três quilômetros para chegar até a fonte.

No segundo dia, na parte da manhã, as mulheres se prepararam novamente, dessa vez com balaio menor, *adocup*², 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 dessa 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 aproveitar, como: fibra para fazer as alças dos balaio, 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 instrumento para construção e tratamento de superfície das peças cerâmicas³. Todas as ceramistas observadas

2. *Up* em suruí designa o diminutivo. Nesse caso, significa pequeno cesto-cargueiro.

3. Durante a caminhada as índias me 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.



usavam a mesma espécie de semente, *pipibap*⁴ em suruí, como instrumento de trabalho.

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 açáí que servem, na maioria das vezes, como cozinha,

4. *Pipibap*, segundo Uraan Anderson Suruí, designa ao mesmo tempo o fruto e a árvore em suruí. Seu nome científico, segundo Harri Lorenzi, *Árvores Brasileiras*, 1992, p. 39: *Bignonia elliptica* Vell. Nomes populares: caroba, carobão.

Figura 35: Palhoça situada próxima 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. Foto: Jean-Jacques Vidal.



Figura 36: Local de produção afastado da aldeia. Clã kaban, 2010.
Foto: Jean-Jacques Vidal.

pois, ali sempre há um fogão à lenha bem pequeno e rústico feito de tijolo barreado, ou uma fogueira que fica permanentemente acesa. Nesse espaço também encontramos balaios de uso pessoal, espigas de milho penduradas nos esteios, redes e outros utensílios domésticos. É nele 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 à casa, as pessoas se reúnem para conversar e durante a modelagem as crianças, tanto as meninas quanto os meninos, podem participar e brincar com as argilas. Observou-se que algumas mulheres guardavam suas cerâmicas dentro das casas; fora da palhoça só ficavam as peças que estavam sendo modeladas e as que estivessem sendo utilizadas para cozer ou armazenar.

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 ventilado⁵, porque acelera a secagem das peças, mas não apreciam vento em demasia, pois isso poderia rachar as peças.

Técnicas de Modelagem

1. 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. Nesse 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

5. Notamos que os índios que pertencem ao clã gãbgir utilizavam palhoças construídas como um anexo de suas casas, enquanto que os do clã kaban, produziam suas peças em um rancho afastado de sua casa e aldeia.



Figuras 37, 38 e 39: Umedecendo a argila, 2010. Fotos: Jean-Jacques Vidal.



Figuras 40, 41, 42, 43 e 44: Artesãs Pamatoa e Pagopur sovando o barro. Esse gesto se repetiu por toda a aldeia e foi possível ouvir o batimento das mãos sobre a massa, 2010. Fotos: Jean-Jacques Vidal.

massa, isto é, não se agregam outros elementos à matéria-prima como chamota ou areia, a argila é utilizada tal como foi extraída da fonte e processada manualmente.

2. Construção das Peças

Para montar os seus potes, as índias suruí partem de um rolete de argila que enrolam em forma de caracol, o qual servirá de base para a sobreposição de roletes de argila prévia e manualmente esticados sobre uma esteira trançada, *akape*⁶. Essas esteiras evitam o contato da argila com o chão, o que contaminaria a matéria-prima, provocando rachaduras ou perda das peças.

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 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 Figura 48), 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 da cavidade e, com a espátula de semente, estica-se a argila até ela atingir as paredes do molde, acomodando-se nesse suporte que sustenta a peça. Esse 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.

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 dois terços a mais de altura, em relação à parte apoiada no molde. O controle e os cuidados são constantes nesse 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

6. Pequena esteira onde se sentam as mulheres, na casa, no *metare* ou no pátio (Betty Mindlin, *Nós Paíter: Os Suruí de Rondônia*, p. 67).



Figuras 45, 46 e 47: Preparando o rolete (acordelado) de argila, 2010. Fotos: Jean-Jacques Vidal.

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 – panqueca à base 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 frequentes na sua manufatura. Não foi possível observá-las produzindo esse 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 pouco interesse nessas peças por considerarem que não possuem valor estético, somente funcional.

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.

Depois de finalizada, elas amarram uma fita, que pode ser de fibra, pedaço de pano ou outro material, na boca da peça para evitar que ela entorte durante a secagem.

São muitos os cuidados para evitar que isso aconteça. Uma peça que não fosse perfeitamente redonda e simétrica teria sua modelagem considerada malfeita.



Figura 48: Molde de apoio preparado com a terra do próprio local, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.



Figuras 49, 50 e 51: Pamatoa modela a peça centrada no molde, 2010. Fotos: Jean-Jacques Vidal.

Figura 52:
Gravetos cortados
e posicionados no
interior para sustentar
as paredes da peça
molhada, 2010. Foto:
Jean-Jacques Vidal.



Figura 53: Amarração
da borda da peça
com pano ou fibra
para não perder a
forma, 2010. Foto:
Jean-Jacques Vidal.



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. Nessa etapa a argila já está com uma consistência mais estruturada, permitindo às 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 está 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. Esse 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 54: Alisamento da peça com a semente *pipibap*, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.





Figura 55: Polimento da
peça com seixo de rio, 2010.
Foto: Jean-Jacques Vidal.



Secagem

A secagem se dá gradativamente durante todo o processo de construção da peça. Contudo, é preciso impedir que o vento sopra diretamente sobre ela, pois uma secagem muito rápida possibilitaria o aparecimento de rachaduras ou trincas, comprometendo o resultado final. Para proteger as peças, utilizam as esteiras de palha, *akape*, colocadas em torno delas, formando uma cabana que as protege.

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

Depois de prontas, as ceramistas não aguardam a secagem completa para submetê-las à queima. Elas dizem que se secar muito, trinca. Sendo assim, pegam a peça em “ponto de couro” (ainda úmida) e a levam para um primeiro esfumaçamento interno e é

Figura 56: Proteção da peça durante a secagem para evitar trincas e rachaduras, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.



Figura 57:
Mapinõr fazendo
o preaquecimento
das peças ainda
úmidas, provocando
um esfumaçamento
interno, 2010. Foto:
Jean-Jacques Vidal.

nesse momento que a peça, através do preaquecimento, seca de maneira adequada e segura.

Queima

A queima das peças suruí envolve uma série de procedimentos e três etapas: preaquecimento, queima e esfumaçamento. Primeiro, as artesãs preparam uma pequena instalação de madeira, um pouco verde ainda com braseiro na ponta e que produza bastante fumaça. Nesse procedimento todo cuidado é pouco, pois com a peça ainda úmida não pode haver fogo, apenas a fumaça, então elas emborcam a peça apoiando-a sobre a lenha. Quando, por alguma razão, o fogo acende, as ceramistas prontamente o apagam com água;

Figura 58:
Artesãs na roça
tirando a casca
de breu tombada
e seca, 2010.
Foto: Jean-
-Jacques Vidal.



nesse 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 painéis grandes ou no máximo trinta minutos se forem peças pequenas. Além de ser um processo de secagem das peças, é também um procedimento de preaquecimento e preparo da peça para a queima. As artesãs explicam que o processo de esfumaçamento protege o interior da peça pela fumaça, a qual se impregna nos vasos cerâmicos, tornando-os mais impermeáveis. Uma vez feitos o esfumaçamento e a secagem da peça, elas pegam os balaios



grandes e vão para a roça buscar casca de breu-branco⁷ seco para a queima. A distância das roças até a aldeia varia de quinhentos metros a dois quilômetros. Na roça elas encontram troncos de madeira seca, mas se utilizam apenas de casca de árvores que contenham secreções resinosas (breu), substâncias combustíveis e inflamáveis. Berta Ribeiro define breu como: “Denominação comum a várias espécies de burseráceas arbóreas, produtoras de resina que, coagulada no tronco da árvore, constitui o breu”⁸. As ceramistas descascam os troncos caídos e secos e enchem seus balaios, voltando para o lugar onde será feita a queima das peças.

Notou-se que durante a queima as mulheres ficaram sós, sem a presença das crianças, que não participam do processo. Só lhes foi permitido participar do momento da modelagem. As meninas modelavam e aprendiam a fazer potes, enquanto os meninos se lambuzavam com a argila.

Muitas vezes a queima se dá em um lugar mais afastado da aldeia, pois não pode haver barulho. A ceramista deve se concentrar 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 arrancaram um pedaço dos lábios da peça, comprometendo-a, ou quando 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 essa razão, afastar-se do local onde há agitação e barulho se faz necessário. As ceramistas cuidam individualmente do trabalho, 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 contrário, queimam uma a uma.

Figura 59: Lurdes Suruí carregando as cascas de árvore para o local da queima, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.

7. Em árvores da Amazônia o breu é definido como da família botânica burserácea e produz uma resina perfumada (Silvestre Silva, *Árvores da Amazônia*, São Paulo, Empresa das Artes, 2006, p. 62).

8. Berta Ribeiro, *op. cit.*

Figura 60: 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. Foto: Jean-Jacques Vidal.



Figura 61: Estrutura feita da casca seca na base da fogueira sobre as brasas da lenha utilizada para o esfumaçamento. A mesma fogueira é utilizada para o esfumaçamento e a queima, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.

Figura 62: Gobi preparando a base de sua fogueira para receber a peça que será queimada, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.



Figura 63: Gobi emborcando a peça ainda quente depois do preaquecimento sobre a cama de casca de árvore para a queima propriamente dita. Foto: Jean-Jacques Vidal.



Figura 64: Procedimento para envolver a peça com a casca seca do breu, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.





Figuras 65 e 66:
Construção da cabana
em volta da peça,
2010. Fotos: Jean-
-Jacques Vidal.

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

A queima se faz sem mais interferências, prosseguindo por si só até a casca da madeira seca ser totalmente consumida. Depois que a cabana é 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 mencionado, está relacionada à escolha de lugares mais protegidos do vento, perto da mata, para evitar uma combustão muito rápida. A 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, não havendo precipitação para a retirada da peça.

As ceramistas, em geral, têm um olhar clínico e comentam o resultado. Se houve trincas ou não durante o processo, por exemplo. 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



Figuras 67, 68 e 69: Sequência da queima, 2010. Fotos: Jean-Jacques Vidal.



Figura 70: Mapinõr prepara a fogueira sem chamas, borrifando água manualmente para produzir fumaça, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.



Figura 71:
Esfumaçamento
interno da peça
cerâmica, 2010. Foto:
Jean-Jacques Vidal.

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 Figura 73) do lado externo para dar maior firmeza à cerâmica. Esse caldo só é passado 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:
Entrecasca do
jequitibá, 2010.
Foto: Jean-
-Jacques Vidal.

Acabamento Após a Queima

Somente as peças destinadas ao cozimento recebem o acabamento final com o líquido da casca do jequitibá⁹, que é aplicado do lado externo da peça já queimada e ainda quente, logo após o segundo esfumaçamento. O jequitibá (*Cariniana estrellensis*)¹⁰ é uma árvore da família das lecitidáceas, cuja entrecasca expele seiva vermelha, usada na tintura dos cestos pelos índios kayabis¹¹. 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.

9. 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. Esse 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, esfarelam o barro. Disponível em: Arte Popular, Cerâmicario: www.ceramicario.com. Data: 28.04.2011.

10. 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. Essa situação é semelhante em Rondônia devido ao desmatamento.

11. Berta Ribeiro, *op. cit.*

Figuras 73 e 74:
Aplicação da tintura
da entrecasca de
jequitibá na parte
externa das peças,
após a queima final,
2010. Foto Jean-
-Jacques Vidal.





Figura 75:
Acabamento interno
e externo de uma
panela *itxirah* pronta,
2010. H: 46,5 cm; D:
43,7cm. Foto: Jean-
-Jacques Vidal.

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, dessa vez por dentro, adquirindo uma superfície lisa, de coloração preta e brilhante. O jequitibá, na parte externa, produz linhas escorridas de tons avermelhados.

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 esse 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*, que



Figura 76: Tampas-cesto utilizadas para tampar a boca das panelas que contêm sopa de cará. Aldeia Joaquim, Linha 11, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.

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, as usavam para preparar a *makaloba*¹², bebida consumida durante rituais específicos. Como não são consumidas imediatamente, as artesãs fabricam cestos que servem como tampa às panelas, de forma a proteger e preservar o alimento de insetos indesejáveis e qualquer outra infecção por vias aéreas, proporcionando maior conservação da sopa ou bebida.

São feitas pelas mulheres sob medida para a peça de cerâmica. Por definição, as tampas-cesto são:

12. A *makaloba* é uma bebida fermentada à base de cará, milho ou macaxeira.



Figura 77: Detalhe do trançado da tampa-cesto, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.

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 frequentes os miniaturizados. Trançados para uso e conforto doméstico¹³.

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 da *lobeup* existe uma impressão de cada lado, resultado da aplicação mais forte do polegar

13. Berta Ribeiro, *op. cit.*, p. 47.



Figura 78: Cerâmica *lobeah*, 2010. H: 20,5 cm; D: 43,5 cm
Foto: Jean-Jacques Vidal.



Figura 79: A peça *mem-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 × 32,0 cm.
Foto: Jean-Jacques Vidal.



Figura 80: *Toruk* e *torukup* são peças usadas para servir líquidos, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.



Figura 81: *Wexomamup*, peça para armazenar tintura de jenipapo. Coleção Betty Mindlin, 2010. H: 8,4cm; D: 9,2 cm. Foto: Jean-Jacques Vidal.

sobre a argila ainda mole. Esses dois pontos ajudam a segurar a vasilha no ato de beber.

A *memmoyá* é uma peça de cerâmica plana, de forma elíptica e serve para fazer o beiju suruí.

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.

A *wexomamup* é utilizada para armazenar a tintura de jenipapo usada na pintura corporal. Elas têm furos laterais e uma alça feita de barbante de algodão para ser transportada.

Figura 82: Fuso para fiar algodão, feito de madeira e cerâmica, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.



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

A fiação do algodão exige o uso deste implemento: o fuso. Consta de uma vareta afinada em sentido posteroanterior, com incisão, saliência chanfrada ou gancho na ponta, para prender o fio. A aproximadamente 10 cm 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 mulher¹⁴.

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

Em sua maioria, as peças cerâmicas produzidas pelos suruí têm uma relação com o preparo ou oferta de alimento, principalmente a *itxirah*, panela grande, onde é preparada a sopa, que pode ser considerada a base de todas as receitas do grupo. É importante verificar as informações sobre alimentação e receitas suruí¹⁵ e observar a importância e sofisticação que envolvem os alimentos e

14. Berta Ribeiro, *Suma Etnológica Brasileira*, p. 352.

15. Betty Mindlin, *Nós Paíter: Os Suruí de Rondônia*, pp. 62-66.



Figura 83: *Soup-souey*: essas peças têm tamanhos variados e normalmente formas de cuias ou de jarra para conter líquidos, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.



Figura 84: Panela com tampa criada por uma índia depois do contato. 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. Foto: Jean-Jacques Vidal.

também as cerâmicas utilitárias, já que estas últimas se prestam ao preparo dessas receitas.

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; elas não são utilizadas no dia a dia pelas índias suruí e são destinadas exclusivamente à venda para não-índios.

Reutilização ou Descarte dos Cacos Cerâmicos

Quando uma peça de cerâmica quebra, não é totalmente descartada. No caso das grandes panelas, reutiliza-se os cacos, principalmente dos bojos, pois estes ainda permitem conter algo. No preparo do urucum para pintura de cestarias, por exemplo, as mulheres fazem uso desses cacos. Assim os fragmentos cerâmicos têm grande



Figura 85: Caco cerâmico (bojo de uma panela) onde as índias preparam a tinta vermelha de urucum, usada, neste caso, para pintar cestaria, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.



Figura 86:
Acondicionamento das peças com folhas verdes para transporte e venda, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.

utilidade e, nesse caso, servem de recipiente para o preparo da tinta vermelha. Outra forma de reutilização dos 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.

Comercialização

A comercialização dos artefatos suruís se dá atualmente de várias maneiras. Embora o número de famílias que produzem cerâmicas seja significativo, verificamos no Gráfico 3 que a maior produção é a de adornos comuns, como colares, pulseiras, brincos e anéis. Esses 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.

Esses artefatos produzidos pelos suruís em geral são vendidos em Cacoal, cidade que fica a cinquenta quilômetros da aldeia da Linha 14. Às vezes são vendidos pela Funai ou na própria aldeia quando recebem visitantes ou turistas. A exemplo disso, 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.

Segundo o *Levantamento 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 trinta 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 tipoias (*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 grupo¹⁶.

Através desses gráficos, foi possível verificar que ainda havia um percentual bastante representativo de famílias que praticavam 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.

16. Associação Metareilá, *Levantamento Socioeconômico*, 2010.

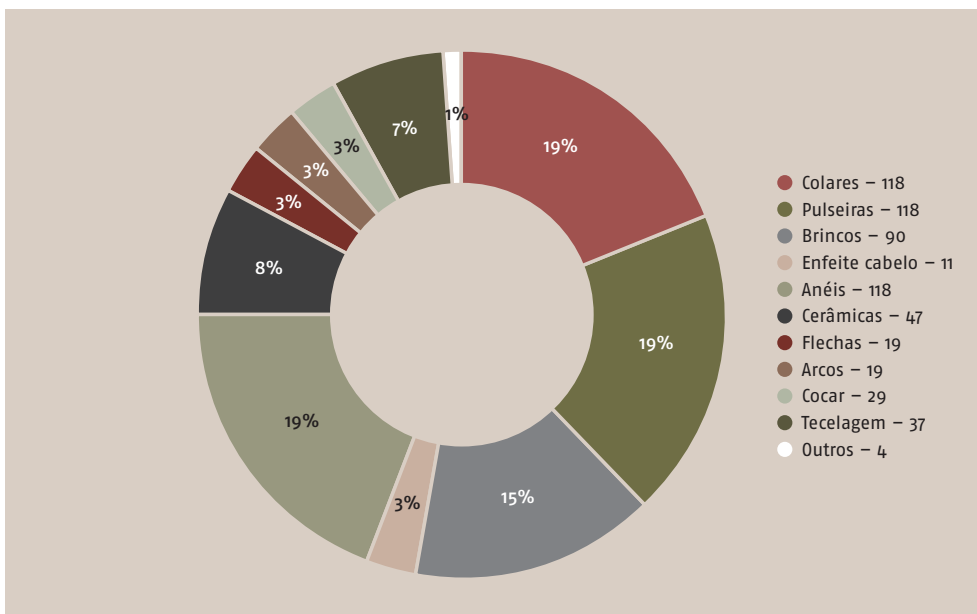


Gráfico 3: Tipos de artefatos, percentual e número de pessoas que os produzem entre 158 famílias entrevistadas (Associação Metareilá, *Levantamento Socioeconômico*, 2010)

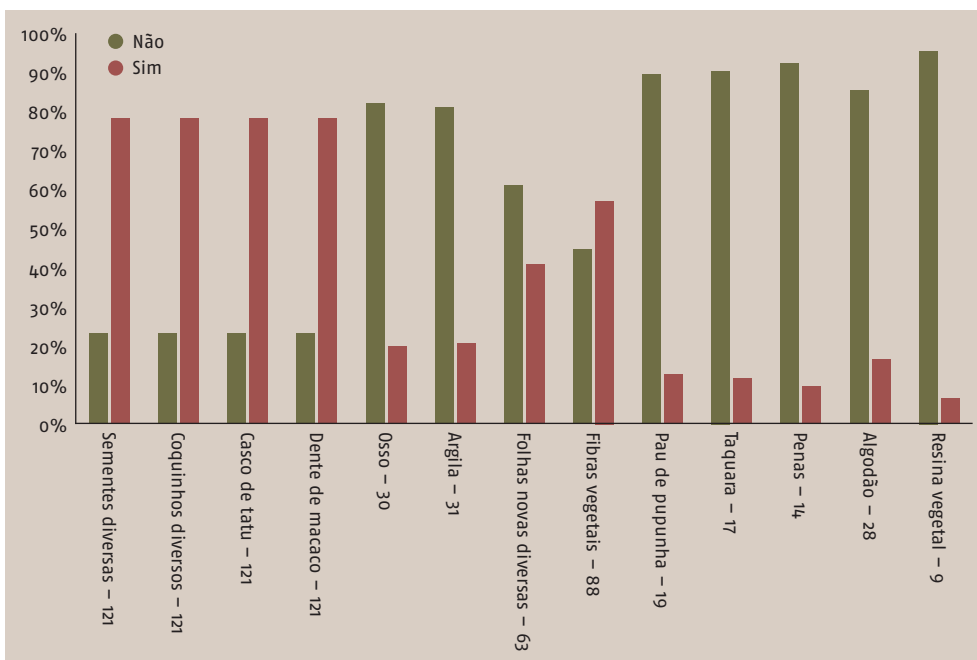


Gráfico 4: Percentuais e números das matérias-primas mais coletadas para confecção de artefatos de cultura material entre as 158 famílias entrevistadas (Associação Metareilá, *Levantamento Socioeconômico*, 2010).

Análise Tecnotipológica da Cerâmica Suruí

A MORFOLOGIA DOS VASILHAMES É CONSIDERADA UM ELEMENTO DEFINIDOR da identidade cultural de um povo e está diretamente ligada à 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 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 Chmyz¹ e o emprego específico feito por Guapindaia² no estudo da cerâmica santarém e por Scatamacchia *et alii*³ no caso da cerâmica tupi-guarani. Estes foram usados para descrever as partes constituintes de vasilhames cerâmicos:

1. Igor Chmyz (ed.), "Terminologia Arqueológica Brasileira para a Cerâmica", *Manuais de Arqueologia*, n. 1, Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas, Universidade Federal do Paraná, Departamento de Antropologia, Curitiba, 1976.
2. Vera Lúcia Calandrini Guapindaia, *Fontes Históricas e Arqueológicas Sobre os Tapajó de Santarém: A Coleção "Frederico Barata" do Museu Paraense Emílio Goeldi*, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1993, p. 294.
3. Maria Cristina Mineiro Scatamacchia *et alii*, "O Aproveitamento para a Classificação de Vasilhas Cerâmicas da Tradição Tupiguarani", *Anais do 1. Simpósio de Pré-História do Nordeste Brasileiro*, Clio, Serie Arqueológica, n. 4, 1991, pp. 89-94, Recife.

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 apoiam 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 Shepard⁴ e utilizados anteriormente por Scatamacchia *et alii*⁵:

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 Shepard⁶, 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,

4. Anna Shepard, *Ceramics for The Archaeologist*, Washington, Carnegie Institution of Washington, 1968, pp. 224-248.

5. Maria Cristina Mineiro Scatamacchia *et alii*, op. cit.

6. Anna Shepard, op. cit., p. 28.

inflexido 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 e Rice)⁷, 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 Shepard⁸, 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, ovaloide, elíptico, elipsoide, hiperboloide, cônico, cilíndrico, na tentativa de correlação com os sólidos, suas seções, formas aproximadas a eles e superfícies geométricas⁹.

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 feminino¹⁰.

7. Anna Shepard, *op. cit.*; Prudence Rice, *Pottery Analysis, a Sourcebook*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, pp. 215-216.

8. Anna Shepard, *op. cit.*, pp. 232-236.

9. Denise Maria Cavalcante Gomes, *Reescavando o Passado: Um Estudo do Vasilhame Cerâmico da Coleção Tapajônica*, São Paulo, MAE-USP, 1999, pp. 72-74.

10. Lúcia Hussak van Velthem, "Equipamento Doméstico e de Trabalho", pp. 26-44.

Figura 87: Podemos verificar as bordas muito finas (variam de 0,2 cm a 0,4 cm) denominadas de lábios. Coleção BBM, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.



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.

Nesse 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 nas décadas de 1960 a 1990.

Segundo Séronie-Vivien¹¹ “[...] 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 suruís, 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: 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 suruís têm, em sua maioria: “[...] uma base em perfeita continuidade com seu corpo”¹².

11. M. R. Séronie-Vivien, *Introduction à l'Étude des Poteries Préhistorique*, Le Bouscat, Société Spéléologiques et Préhistorique de Bordeaux, 1975, p. 60.

12. *Idem, ibidem.*

A seguir, fiz 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 1970. Farei também o levantamento de uma série de peças da coleção de Betty Mindlin dos anos 1980 e de algumas peças mais recentes coletadas em 2010, durante nossa pesquisa de campo.

ITXIRAH



Figura 88: Panela *itxirah*, Coleção BBM, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.

ALTURA 45,5 cm	DIÂMETRO 43 cm	CURVA 160°	ESTRUTURA Aberta
FORMA Ovóide	ESPESSURA 0,4 cm	CONTORNO Composto	ACABAMENTO Polido

SOUP



Figura 89: Travessa *soup*. Coleção BBM, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.

ALTURA 11 cm	COMPRIMENTO 31,5 cm LARGURA 23,5 cm	CURVA 90°	ESTRUTURA Simples
FORMA Elíptica	ESPESSURA 0,2 cm	CONTORNO Fechado	ACABAMENTO Polido

TORUK



Figura 90: Cuia *toruk* para servir sopas e bebidas. Coleção BBM, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.

ALTURA 13 cm	COMPRIENTO 28 cm LARGURA 24 cm	CURVA 80°	ESTRUTURA Aberta
FORMA Esférica	ESPESSURA 0,2 cm	CONTORNO Simples	ACABAMENTO Polido

LOBEAH



Figura 91: Vasilhame *lobeah*. Coleção BBM, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.

ALTURA 13 cm	DIÂMETRO 23 cm	CURVA 130°	ESTRUTURA Fechada
FORMA Ovóide	ESPESSURA 0,3 cm	CONTORNO Composto	ACABAMENTO Polido

ITXIRGUP



Figura 92: Panela *itxirgup*. Coleção BBM, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.

ALTURA 21 cm	DIÂMETRO 22 cm	CURVA 70°	ESTRUTURA Fechada
FORMA Ovóide	ESPESSURA 0,2 cm	CONTORNO Composto	ACABAMENTO Polido

SOUP



Figura 93: Vasilhame *soup*. Coleção BBM, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.

ALTURA 17 cm	DIÂMETRO 21 cm	CURVA 160°	ESTRUTURA Fechada
FORMA Ovóide	ESPESSURA 0,2 cm	CONTORNO Composto	ACABAMENTO Polido

ITXIRAH



Figura 94: Panela tingida com tintura do jequitibá. Coleção BVM, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.

ALTURA 43 cm	DIÂMETRO 41 cm	CURVA 130°	ESTRUTURA Fechada
FORMA Ovóide	ESPESSURA 0,3 cm	CONTORNO Composto	ACABAMENTO Polido

SOUP

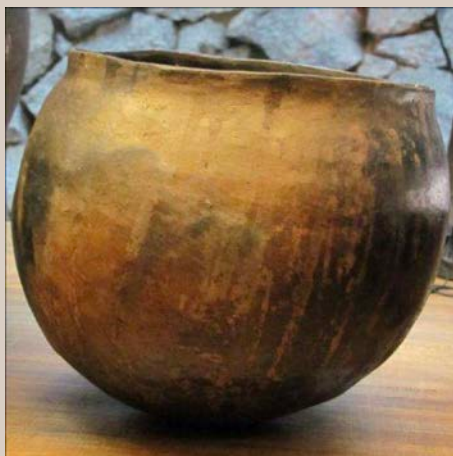


Figura 95: Vasilhame *soup*. Coleção BBM, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.

ALTURA 17 cm	DIÂMETRO 21 cm	CURVA 60°	ESTRUTURA Fechado
FORMA Esférica	ESPESSURA 0,2 cm	CONTORNO Composto	ACABAMENTO 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, em São Bernardo do Campo, SP. Foi usado o sistema de MEV, análise por EDS e determinação da temperatura de queima através da avaliação da porosidade aparente e absorção de água.

Segundo o *Relatório Senai* pode-se determinar aproximadamente, através da curva de porosidade (Gráfico 4) e da curva de absorção de água (Gráfico 5), 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 cerâmica¹³.

Para essa análise foi usado um pote cerâmico suruí datado de 2010, feito durante a estadia na aldeia, e também uma amostra de um caco cerâmico coletado aleatoriamente na aldeia suruí Gãbgir, situada na Linha 14 da Terra Indígena Sete de Setembro.

“Através da interpolação é possível determinar uma temperatura estimada das amostras, sendo de 665 ± 30 °C para o pote e 690 ± 30 °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.

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

Tabela 1: Porosidade e absorção de água. Fonte: *Relatório Senai*, 2010.

13. *Relatório Senai*, 2010 (Anexo 2).

Gráfico 4:
Porosidade,
Relatório
Senai, 2010.

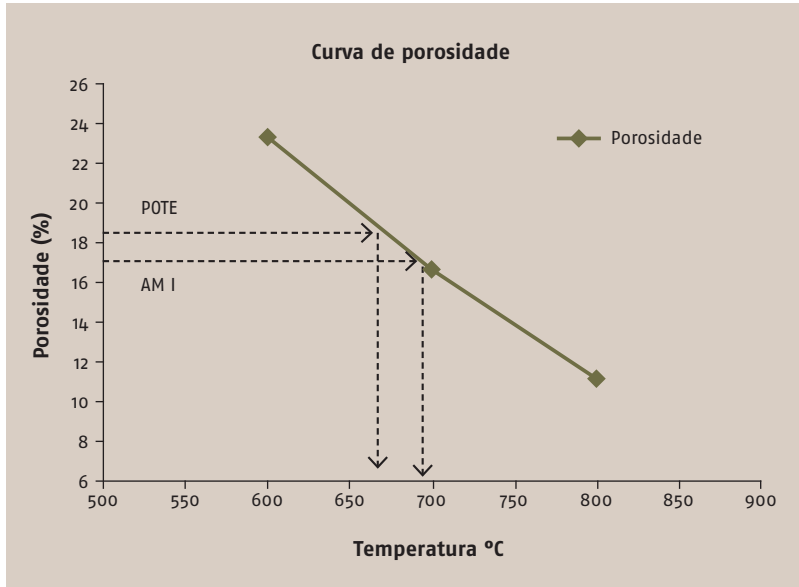
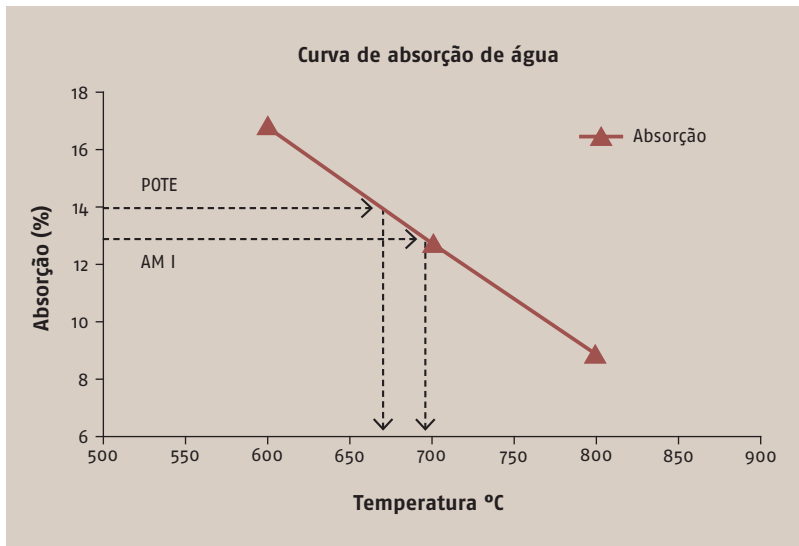


Gráfico 5:
Absorção de
água, *Relatório*
Senai, 2010.



Podemos dizer que as queimas são feitas em temperaturas 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 maturação¹⁴.

A partir da observação da tabela de microscopia 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.

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

Tabela 2: Microscopia e análise química, Relatório Senai, 2010.

Pude 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 em que ocorre a dissociação dos carbonatos. A ausên-

14. D. Rhodes, *La Poterie: Terres et Glacures*, Paris, Dessain et Tolra, 1984, p. 26. Tradução minha.

cia 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 nessa porcentagem é responsável pela plasticidade da argila e define também sua porosidade, assim, a presença de 9,56% de carbono proporciona à argila 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 desse material queimado¹⁵.

De acordo com Rhodes:

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 à 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 aos líquidos e gorduras penetrar e se impregnar na matéria¹⁶.

Outro elemento presente em grande quantidade nessa argila é o ferro (F). O ferro, que tem uma temperatura de sinterização mais baixa, está presente em 20% segundo a Tabela 2, o que determina o ponto de fusão da massa e também a sua coloração. Podemos identificar que a presença de tonalidades diferentes nas peças suruíis, que variam do bege, amarelados, laranjas, preto e marrons, permitem afirmar que há uma presença importante de ferro na argila.

O fato de termos essas tonalidades e a presença de manchas escuras em algumas regiões externas da peça é determinado pelo tipo de queima que poderia ser classificada como uma queima oxidante-redutora. No entanto, quando a peça é emborcada para o esfu-

15. Depoimento dado ao autor, em São Paulo, 20 fev. 2011, por Paschoal Giardullo. Geólogo, pesquisa matérias-primas para o preparo de argilas destinadas ao uso por ceramistas, artistas e outros.

16. D. Rhodes, *op. cit.*, pp. 55-56. Tradução minha.

Figura 96:
Tonalidades da
superfície de uma
peça em queima
oxidante-reutora.
Coleção BBM,
2010. Foto: Jean-
-Jacques Vidal.

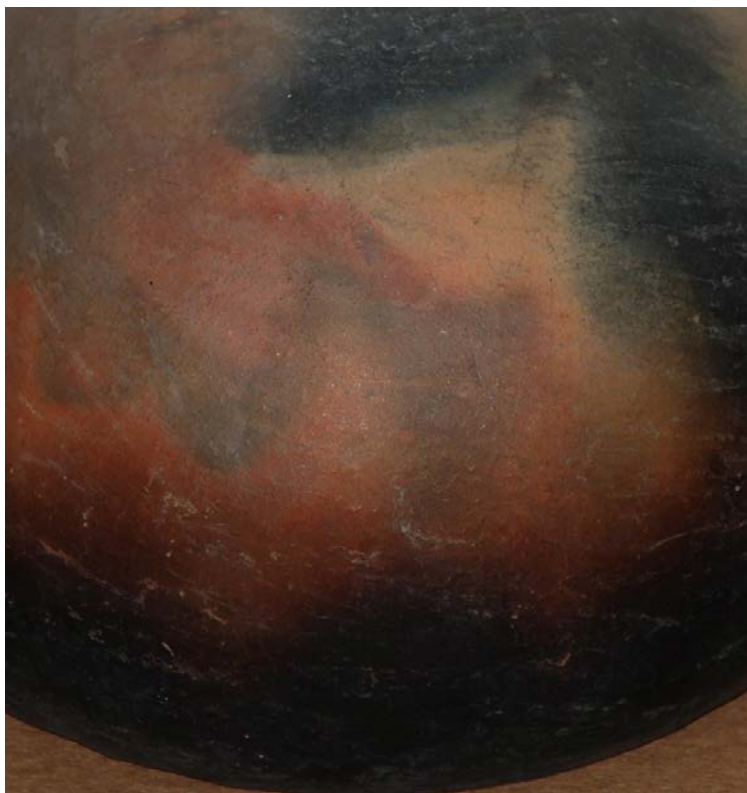


Figura 97: Detalhe
da superfície de
peça. Coleção
particular Betty
Mindlin, 2010. Foto:
Jean-Jacques Vidal.

Figura 98: Queima redutora, parte interna da peça. Coleção BBM, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.



maçamento no seu interior, podemos falar de uma queima interna totalmente redutora.

As peças apresentam uma textura lisa e suave devido ao acabamento fino e elaborado. Segundo Rhodes:

Mesmo tendo outros óxidos além do óxido de ferro, 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 disso, o que pode determinar a coloração da argila é a forma pela qual é queimada¹⁷.

Conforme as colocações de Rhodes, foi constatado, como se pode ver na Tabela 2, 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 encontram-se em porcentagens muito infe-

17. *Idem*, p. 44. Tradução minha.

riores à do ferro, razão pela qual existe uma nítida predominância de sua coloração na massa.

Conforme foi descrito no segundo capítulo, o processo de queima consiste em três etapas. A primeira etapa é um preaquecimento e esfumaçamento interno da peça, o que propicia a fixação de elementos químicos na argila. Já nessa etapa, se a superfície da peça estiver fria, gera mais condensação e fixação de elementos, proporcionando 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 (Gráficos 4 e 5), 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 composição¹⁸.

Esmaltes normalmente utilizados por ceramistas teriam retrações e craquelariam em argilas desse tipo¹⁹. 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. Essa 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 espectroscopia por energia dispersiva (EDS).

A microscopia foi realizada em um fragmento da peça fornecida, cortado para possibilitar a visualização da camada de revestimento que possui, aproximadamente, 10 μm. 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 esmalte²⁰.

18. Relatório Senai, 2010.

19. D. Rhodes, *op. cit.*

20. Relatório Senai, 2010.

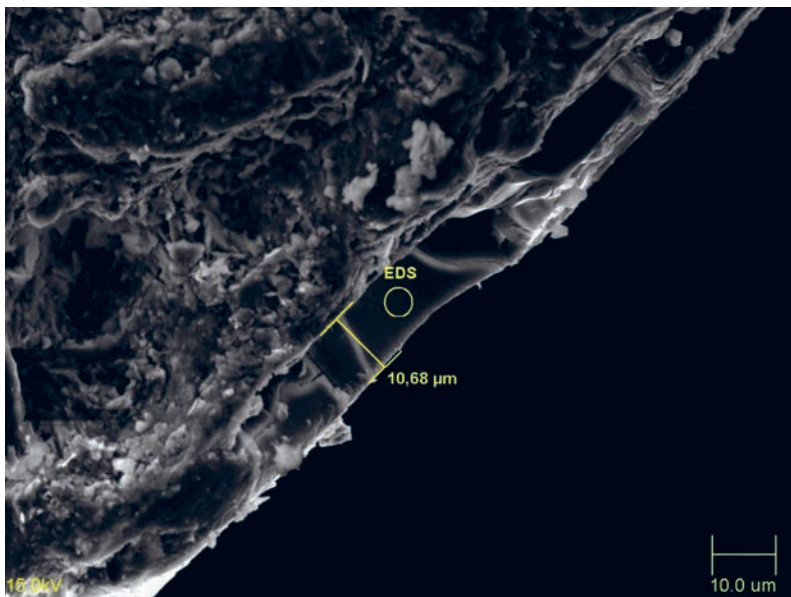


Figura 99: Foto por microscopia eletrônica de varredura (MEV) e análise por espectroscopia por energia dispersiva (EDS), *Relatório Senai*, 2010.

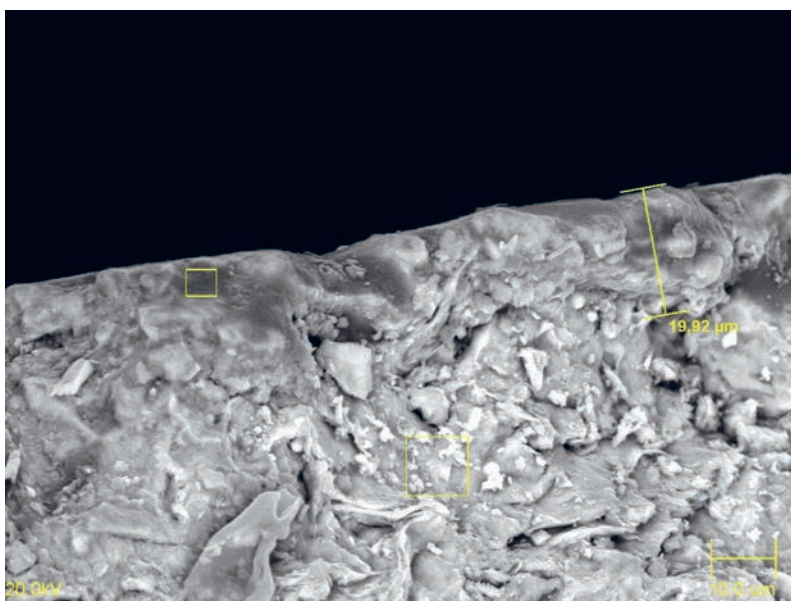


Figura 100: Foto por microscopia eletrônica de varredura (MEV) e análise por espectroscopia por energia dispersiva (EDS), *Relatório Senai*, 2010.

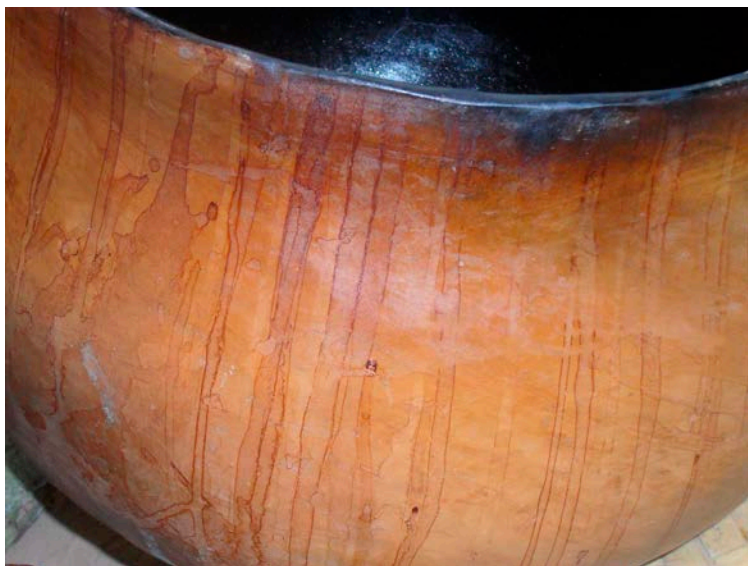


Figura 101: Tintura da casca do jequitibá aplicada no lado externo da peça. Coleção Betty Mindlin, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.

Essa microscopia foi realizada em outro fragmento da peça, nota-se que a espessura de revestimento é maior, com cerca de 19 μm . 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 suruís é produto de uma deposição de resina orgânica, indicado pelo alto nível de carbono (C) 80,55% e oxigênio (O) 18,29% na composição.

Foi encontrada, ainda, nas peças suruís 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.

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 essa argila se presta muito para o que se destina. É um material plástico o suficiente para que se desenvolva uma boa modelagem, tem 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.

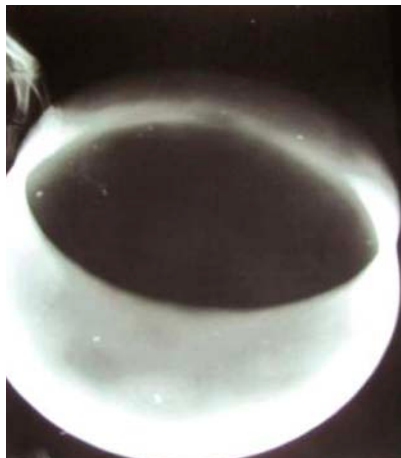


Figura 102: Nesta radiografia verifica-se a presença rara de pedrinhas e uma massa densa branca que prova que a estrutura da peça está bem compactada (radiografia tirada no laboratório veterinário Salvador, em Cotia), 2010.

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

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 a queima²¹.

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 Chmyz²² o termo aparece como sinônimo de tempero, já em Shepard²³ e Rye²⁴ antiplástico e tempero têm 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 exces-

21. D. Rhodes, *op. cit.*, p. 32. Tradução minha.

22. Igor Chmyz, *op. cit.*, p. 144.

23. Anna Shepard, *op. cit.*

24. Owen S. Rye, *Pottery Technology: Principles and Reconstruction*, Washington, Taraxacum, 1981.

sivo 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 argila²⁵.

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.

No caso dos suruús, nenhum tempero foi adicionado à massa cerâmica, os materiais antiplásticos já encontram-se 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, 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 massa²⁶.

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 uso.

25. Denise Maria Cavalcante Gomes, *Reescavando o Passado: Um Estudo do Vasilhame Cerâmico Tapujoneca*, p. 76.

26. D. Rhodes, *op. cit.*, p. 32. Tradução minha.

A Presença da Cerâmica nos Mitos e Ritos

DDURANTE A ESTADIA EM 2010 ENTRE OS SURUÍ, NÃO FOI POSSÍVEL recolher relatos sobre mitos. Não falar a língua suruí limitou em parte essa abordagem mais antropológica. Entretanto, não há como descartar o aspecto mitológico 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 esses índios. Comentarei apenas as narrativas que citam e se referem à cerâmica. Ainda que essas referências sejam poucas, elas mostram o quanto, desde tempos primevos, a cerâmica ocupa um lugar central na mitologia suruí. É uma verdadeira imersão no cotidiano e em uma prática relativa à cultura material no mundo conceitual, imaterial, revelando a dimensão cosmológica da atividade cerâmica.

Revela ainda, e isso 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, o *design* e 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 caju 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 vez¹.

1. Betty Mindlin, *Nós Paiter: Os Suruí de Rondônia*, 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 arte².

A Cerâmica nos Mitos

O barro, matéria-prima muito especial, não apenas se refere à cerâmica, mas também aparece como a matéria-prima constitutiva dos próprios humanos, assim como a pedra, o que nos informa que humanos e objetos não são totalmente diferentes, 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 associado 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 tanto³.

Interessante também é o mito sobre o capacete de barro, utilizado durante as guerras. Se por um lado protege o indivíduo que o usa, 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 e 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 fle-

2. *Idem*, p. 70.

3. *Idem*, p. 190.



cha 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)⁴.

Figura 103: Vasilhame *lobeah* com peixe e milho, 2010. H: 22,0 cm; D: 43,5 cm. Foto: Jean-Jacques Vidal.

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 e foi narrado por uma índia tupari. Os tupari vivem também no estado de Rondônia e podemos considerar esse mito como um pensamento regionalista indígena.

MITO: A MULHER DE BARRO

Narradora em português: Etxowe Etevlina 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:

4. *Idem*, pp. 147-156.

– 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 a 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 as 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 a 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 à 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 cobiçavam⁵.

A seguir a sequência 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. *Idem*, pp. 119-121.

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 essa 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 ideia 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 consanguinidade (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 da Cerâmica

Existe um ritual para a produção da cerâmica suruí que foi seguido à risca por todas as artesãs durante a pesquisa de campo. Essa atividade ritual é composta por uma sequência muito bem estruturada, envolvendo etapas que vão desde a sua organização inicial até 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 à 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 fazia-se um silêncio completo, se comunicavam entre elas somente por sinais, convencidas de que se dissessem uma só palavra, seus potes quebrariam durante a queima⁶.

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. Percebi 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.

6. Claude Lévi-Strauss, *La Potière Jalouse*, Paris, Plon, 1985, p. 36. Tradução minha.

Esta forma de ordenar e de evitar a sujeira, esta higienização é constante durante todo o processo. De acordo com Luce Giard:

Mary Douglas se interrogava sobre a definição do “sujo”, “uma ideia 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 sujidade 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 morte⁷.

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

Nesse 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”⁸. A transmissão desse 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 sequência inteira, no intuito de materializar determinadas formas. Segundo Luce Giard:

O gesto se decompõe numa sequência ordenada de ações elementares, coordenadas em sequências de duração variável segundo a intensidade e esforço exigido, organizada segundo um modelo aprendido de outra pessoa por imi-

7. Luce Giard, *A Invenção do Cotidiano: 2. Morar, Cozinhar*, trad. Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth, Petrópolis, Vozes, 1996, p. 235.

8. A. J. J. Vidal, “Cerâmica Indígena”, em Miriam B. B. Gabbai, *Cerâmica: Arte da Terra*, São Paulo, Callis, 1987, p. 155.



tação, reconstituída de memória, ou estabelecida por ensaios e erros a partir de ações vizinhas⁹.

Observou-se que o momento do processo é muito descontraído e propicia uma interação familiar como se fosse uma brincadeira na qual as crianças experimentam, aprendem e descobrem as propriedades da argila. Conhecer a sequência 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, nesse caso, ensinam danças e cantos da cultura paiter conforme podemos constatar nas fotos (Figuras 106 e 107).

Percebemos também que há um encontro de gerações (Figura 105). De um lado, Pamatoa, artesã suruí, mais velha, que conhece os

Figura 104: Fátima e crianças em volta observando o processo de sovar a argila, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.

9. Luce Giard, *op. cit.*, p. 273.

Figura 105: Alunos do ensino fundamental da Escola Sertanista José do Carmo Santana prestam atenção na fala da artesã Pamatoa. Linha 14, aldeia Gãbgir, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.



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 nesse processo: 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.

Podemos afirmar que existem, em cada momento desse 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 exercem 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 fica só para concluir a peça. Uma perda, nesse momento seria irreparável.

Do mesmo modo que a produção cerâmica envolve um ritual, a cerâmica tem uma importância fundamental na preparação da

Figura 106: Preparação das crianças com adereços para o ensaio da festa do *Mapimai*, 2006. Foto: professora Dilma.



Figura 107: Ensaios da festa ritualística do *Mapimai*, 2006. Foto: professora Dilma.

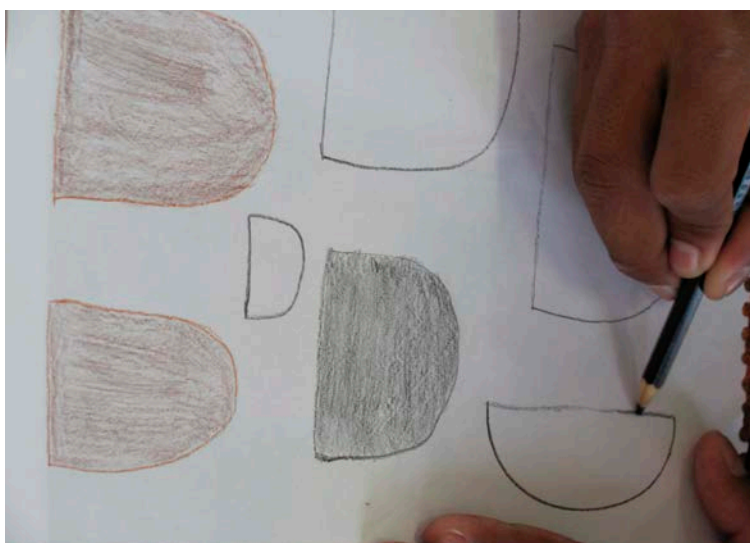


Figura 108: Desenho com representações das formas cerâmicas feitas em sala de aula da Escola Sertanista José do Carmo Santana. Linha 14, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.



Figura 109: Clareira, tapiris do *metare*, onde ficam os do mato produzindo arte e caçando, 1981. Foto: Betty Mindlin.

makaloba para o principal ritual dos suruí, que é a festa do *Mapimaí*¹⁰. Como explicado no primeiro capítulo, a organização social em metades estabelece um sistema ritualizado de troca que se encerra em um grande acontecimento denominado *Mapimaí*. Segundo Betty Mindlin:

A metade da roça, *iwai*, 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 festa¹¹.

10. Segundo Betty Mindlin, 1985, a festa do *Mapimaí* 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.

11. Betty Mindlin, *Diários da Floresta*, São Paulo, Terceiro Nome, 2006, p. 17.



Esse processo de troca é fundamental para a organização social dos suruí. Tradicionalmente é durante esse ritual que se estruturam os laços entre as metades exogâmicas. Para Betty Mindlin: “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”¹².

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 Boas¹³ 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

Figura 110: Os da roça, metade que prepara os alimentos plantados, 1981. Foto: Betty Mindlin.

12. *Idem, ibidem.*

13. Franz Boas, *op. cit.*



Figura 111: Os da mata chegando com sua produção de artefatos, 1982. Foto: Betty Mindlin.

Figura 112: Detalhe da cerâmica embalada sendo transportada, durante a chegada da metade *metare*, na aldeia, 1982. Foto: Betty Mindlin.



formas que lhes dão, por exemplo, um valor estético. Percebemos, segundo a descrição de Mindlin¹⁴, que a metade da mata está muito mais ligada às atividades de produção artísticas, além de fazer a derubada da roça, enquanto que a outra metade tem o trabalho de plantar, cuidar, colher e preparar os alimentos.

No *Mapimai* existe uma produção abundante de bebida e alimentos, momento principal em que se faz uso das grandes painéis 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 se recusasse a preparar cerveja seria duramente criticada, até poderia ser rejeitada por seu marido frente a essa 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 desse fato que quanto mais mulheres um homem pode sustentar, mais aliados ele poderá encontrar, que virão beber em

14. Betty Mindlin, *Nós Paíter: Os Suruí de Rondônia*.



Figura 113: Durante o ritual *Mapimá* os da aldeia oferecem a bebida em grandes vasilhas cerâmicas. Foto tirada de um painel expositivo no centro cultural Apoena Meirelles. Riozinho, Cacoal – RO, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.

sua casa. Resumindo, as mulheres assumem a produção e reprodução social, enquanto os homens controlam a esfera política¹⁵.

Durante essa festa, os que chegam do mato trazem sua produção de artefatos, entre estes, encontramos a cerâmica, geralmente embalada com barbantes de algodão para facilitar o transporte. Parece embrulhada para presente.

Durante esse 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.

Há, ainda, vários rituais entre os suruí nos quais 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 *Nós Paiter*¹⁶, há um capítulo que trata exclusivamente da alimentação, incluindo receitas de sopas, panquecas, milhos poados, entre outras. Todas essas receitas estão intimamente relacionadas à cerâmica, como, por exemplo, as panquecas preparadas sobre um disco de cerâmica, o milho assado em uma cuia cerâmica ou, ainda, as sopas e bebidas preparadas nos panelões.

15. Nancy Ochoa Siguas, "Fonctions Cérémonielles et Sociales de la Bière chez les Chayahuita d'Amazonie Péruvienne", p. 85. Tradução minha.

16. Betty Mindlin, *Nós Paiter: Os Suruí de Rondônia*, pp. 62-66.

Figura 114: Cozinhando o cará para preparação da sopa na panela de cerâmica *itxirah*, 2010. Foto: Jean-Jacques Vidal.



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 cuspiendo 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 seguinte¹⁷.

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

17. *Idem*, p. 32.

Considerações Finais

SE COMPARARMOS ALGUNS REGISTROS FOTOGRÁFICOS DE JESCO VON Puttkamer no início dos anos 1970 com algumas situações registradas 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 Figuras 115, 116, 117 e 118).

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

Dedicaram-se a defender suas terras através de instrumentos legais, saíram de suas aldeias para estudar, se formar como agentes de saúde para poder atuar em 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, possuem projetos de reflorestamento e, principalmente, em um contexto contemporâneo, procuram revitalizar seus costumes e suas práticas artesanais.

Como explica a antropóloga Betty Mindlin, a passagem do mundo tribal para uma situação mais globalizada, se fez a muito custo e os paiters 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. Verifi-



Figura 115: Modelagem, 1970.
Foto: Jesco von Puttkamer



Figura 116: Sobag modelando, 2010.
Foto: Jean-Jacques Vidal.



Figura 117: Reutilização de cacos, 1970.
Foto: Jesco von Puttkamer.



Figura 118: Reutilização de cacos, 2010.
Foto: Jean-Jacques Vidal.

cou-se 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 fiquei muito intrigado 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, tive a curiosidade de conhecer melhor os procedimentos que apenas seriam revelados através de exames laboratoriais. E, de fato, constatei que todos os procedimentos para a fabricação dessas cerâmicas são extremamente elaborados e dirigidos, especificamente para a obtenção de um resultado de alta qualidade funcional e estética.

É evidente que as artesãs indígenas não possuem o conhecimento químico da matéria tal como revelado pelas Tabelas 1 e 2. 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. Entendo que a preservação desses conhecimentos seja extremamente preciosa, merecendo os inúmeros rituais relacionados à prática da cerâmica.

Anexo

I. Histórico da Instituição e Atividades Desenvolvidas pela Associação Gãbgir do Povo Suruí

HISTÓRICO DA INSTITUIÇÃO E ATIVIDADES DESENVOLVIDAS

A Associação Gãbgir do Povo Indígena Paiter Suruí representa o clã Gãbgir da Terra Indígena Sete de Setembro, do povo Paiter Suruí. Foi criada em 08 de fevereiro de 2003, atuando na fiscalização e defesa de seu território, na proteção, registro e difusão da sua cultura, na exploração sustentada dos seus recursos naturais, na promoção da educação e da saúde, na busca de recursos para melhoria da qualidade de vida de seu povo. Participou em pareceria com a ONG Kanindé no projeto de Valorização e comercialização de artefatos da cultura material financiado pelo MMA - Ministério do Meio Ambiente. Executou um projeto de implantação de apicultura nas aldeias, financiado pelo PDPI, nesse projeto foi construído e equipado um apiário na aldeia Gãbgir (é a maior aldeia da Terra Indígena Sete de Setembro), também foram espalhadas pela área indígena caixas 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 VIGISUS - FUNASA, nesse projeto foram construídos dois tanques de piscicultura, um na aldeia Gãbgir e outro na aldeia Amaral, também foram plantadas mudas de frutíferas, formando pomares em algumas aldeias no ano de 2006. Realizou Assembléia Geral pra eleição da nova Diretoria, com o recurso do projeto aprovado pelo PATO - PDPI, no valor de quase cinco mil reais no ano de 2007. Em janeiro de 2008 executou o projeto Apoio Para a Realização da Construção da Escrita Paiter Suruí, financiado pelo CESE (Coordenadoria Ecumênica em Serviço), esse projeto foi realizado na UnB - Brasília, com a participação de cinco indígenas Paiter Suruí: professor Joaton Suruí, Estudante Anderson Suruí, lideranças patanga Suruí e mais velhos detentores do conhecimento Paiter Suruí: Gacaman Suruí e Joaquim Suruí, da pedagoga Laide Maria Ruiz Ferreira, da antropóloga Betty Mindlin, da música Magda Dourado Pucci, da lingüista Ana Suelly Arruda Câmara Cabral e Aryon Rodrigues (ambos doutores da UnB - BSB). Depois dessa oficina houve, mais uma financiada pela FUNAI, também realizada na UnB, com basicamente a mesma equipe, só foi incluída a participação das mulheres: Célia Suruí (estudante), Neuza Suruí (jovem) e Imacor Suruí (adulta detentora dos conhecimentos Paiter). Realizou em 2009 uma Assembléia de Planejamento Estratégico, financiado pelo PATO/PDPI. A Associação Gãbgir possui uma sede própria, com computadores ligados a internet, telefone, multifuncional, banheiros, auditório com capacidade para 80 pessoas, alojamentos femininos e masculinos, campo de futebol, cozinha/refeitório. Tem como principais parceiros: A Associação Fórum das Organizações do Povo Paiter 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 venha a sofrer o povo Paiter Surui e todos os povos indígenas, bem como agregar esforços para a luta pelas minorias étnicas contra preconceitos em geral; g) Promover a concórdia e a prática da paz entre seu povo e estender este propósito aos demais povos indígenas, tanto no Brasil como no exterior; h) promover e buscar apoio e colaboração do conjunto da sociedade civil brasileira e internacional, compreendendo entidades e organizações governamentais e/ou institutos científicos; i) Participar de projetos especiais, eventos e quaisquer outras atividades que sejam de interesse da comunidade; j) Promove eventos culturais e recreativos entre as aldeias, entre seu povo e outras etnias, em todos os níveis, regiões, Municípios, Estados e no Distrito Federal; k) promover o desenvolvimento de atividades nos campos da Saúde, Educação, Atividades Produtivas, Culturais e Proteção do Meio Ambiente que tragam benefícios ao povo Indígena Paiter Surui; l) Estabelecer, assina e gerencia convênios de cooperação técnica e financeira com outras instituições e/ou pessoas físicas e jurídicas, governamentais e não-governamentais; m) Promove a revitalização da cultura do povo indígena Paiter; n) Elaborar e executar projetos que possibilitem a confecção e comercialização de artesanatos da cultura Paiter Surui; o) Promover a defesa do meio-ambiente e a garantia da conservação e preservação da biodiversidade, assim como defender o desenvolvimento sustentável na Terra Indígena Sete e Setembro.

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 Surui
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.

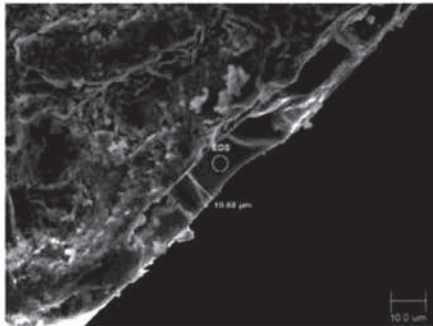
Após a sinterização os CPs foram mensurados e imersos em água e fervidos para possibilitar a saturação dos poros. O método de determinação da porosidade e absorção de água utilizado foi o hidrostático, que consiste na razão entre a subtração da massa saturada com água (Mu) e da massa seca do material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

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

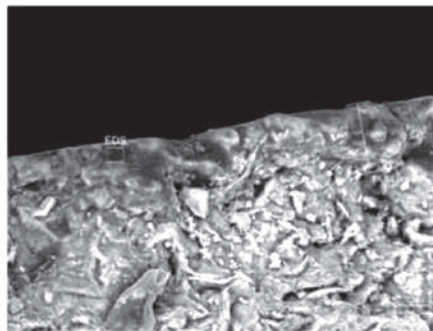
A determinação da temperatura de queima das amostras foi realizada por interpolação, utilizando os resultados dos ensaios de porosidade e absorção. Os resultados das análises estão descritos em "CONSIDERAÇÕES".

Laboratório de Microscopia Eletrônica de Varredura - MEV
Escola SENAI Mario Anato - Núcleo de Tecnologia Cerâmica
Av. José Odorizzi, 1555 - São Bernardo do Campo - SP - CEP 09661-000
Fone (11) 4109-9499 e-118 Fax (11) 4109-0100 E-mail labceramica@sp.senai.br



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 ponto indicado referem-se as regiões onde foi realizada a análise química por EDS.

ANEXOS	Descrição do anexo
Nº de anexos	
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 Tomiceli Balaban
 Victor Tomiceli Balaban
 Setor de Apoio Tecnológico
 SAT Cerâmica

Laboratório de Microscopia Eletrônica de Varredura - MEV
 Escola SENAI Mario Amato - Núcleo de Tecnologia Cerâmica
 Av. José Odorizzi, 1555 - São Bernardo do Campo - SP - CEP 09861-000
 Fone (11) 4109-9499 r-118 Fax (11) 4109-0100 E-mail: labceramica@sp.senai.br

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.

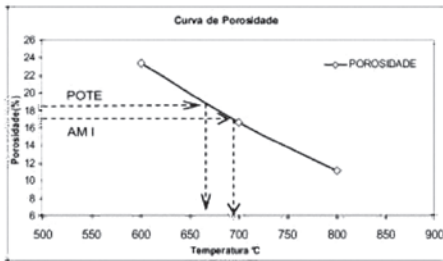


Figura 1 – Gráfico de Porosidade

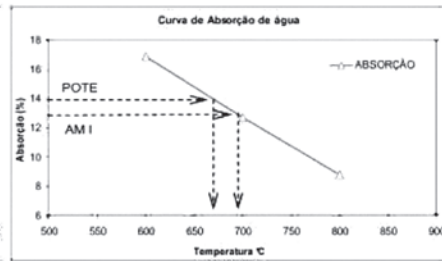


Figura 2 – Gráfico de Absorção de água

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.

Waioi

Waioi era tio materno dos irmãos Kabanei Pamoiba 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 açaí 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!”

Ensaaiando 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 *Watzurei*. 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 Pamoíba! — 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 conseguiu 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 à 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, enfeitada 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.

Bibliografia

- ALVES, M. A. *Análise Cerâmica: Estudo Técnico-tipológico*. São Paulo, Departamento de Antropologia, FFLCH-USP, 1988 (Tese de Doutorado).
- _____. *Assentamentos e Cultura Material Indígena Anteriores ao Contato no Sertão da Farinha Podre, MG, e Monte Alto, SP*. São Paulo, Museu de Arqueologia e etnologia, USP, 2009 (Tese de Livre-Docência).
- ASSOCIAÇÃO METAREILÁ do Povo Indígena Suruí. *Levantamento Socioeconômico*, 2010. Disponível em: www.surui.org.
- BALFET, Hélène (org.). *Observer l'Action Technique des Chaînes Opératoires, Pour quoi Faire?* Paris, Editions du CNRS, 1991.
- BARBOSA, Wallace. *Cerâmica Terena*. Rio de Janeiro, Funarte/Iphan/CNFCP, 2003.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. *Arte, Estética e Cosmologia entre os Índios Waurá da Amazônia Meridional*. Florianópolis, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, UFSC, 1999 (Dissertação de Mestrado).
- _____. *Apapaatai: Rituais de Máscaras no Alto Xingu*. São Paulo, Edusp, 2008.
- BILHAUT, Anne-Gaél. "L'Adieu aux Zápara". In: ERIKSON, Philippe (org.). *La Pirogue Ivre: Bières Traditionnelles en Amazonie*. Saint Nicolas-de-Port, Musée Français de la Brasserie, 2004, pp. 87-134.
- BOAS, Franz. *Arte Primitiva*. Traduzido por Paula Seixas. Lisboa, Fenda, 1996.
- BORGES, Adélia & BARRETO, Cristina. *Bancos Indígenas: Entre a Função e o Rito*. São Paulo, Museu da Casa Brasileira, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Translated by Richard Nice. London, Cambridge University Press, 1977.
- CAMARGO, E.; ERIKSON, H.; GRENAND, F.; GUPPY, N. & HENRY, J. "Quelques Recettes". In: ERIKSON, Philippe (org.). *La Pirogue Ivre: Bières Traditionnelles en Amazonie*. Saint Nicolas-de-Port, Musée Français de la Brasserie, 2004, pp. 135-146.
- CAMPOS, Sandra Maria Christiani de la Torre Lacerda. *Bonecas Karajá: Modelando Inovações, Transmitindo Tradições*. São Paulo, Departamento de Ciências Sociais, PUC-SP, 2007 (Tese de Doutorado).
- CERTEAU, Michel de.; GIARD, Luce & MAYOL, Pierre. *A Invenção do Cotidiano: 2. Morar, Cozinhar*. Traduzido por Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis, Vozes, 1996.

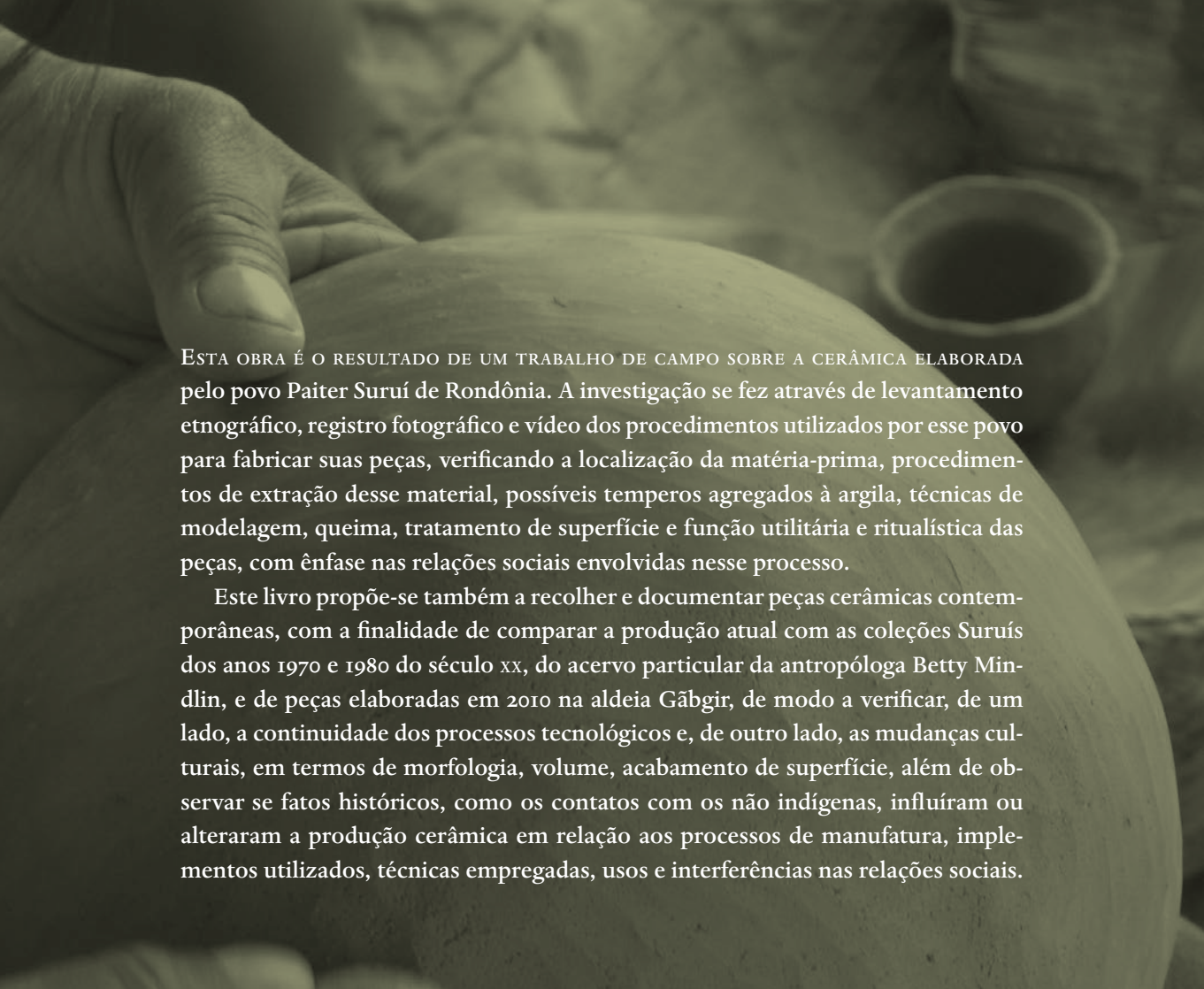
- CHMYZ, Igor (ed.). “Terminologia Arqueológica Brasileira para a Cerâmica”. *Manuais de Arqueologia*, n. 1, Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas, Universidade Federal do Paraná, Departamento de Antropologia, Curitiba, 1976.
- COIMBRA Júnior, Carlos Everaldo A. *Paiter Arte e Vida Suruí*. Brasília, Sôbrindes, 1981.
- COSTA, Maria Heloísa Fénelon & MALHANO, Hamilton Botelho. “Habitação Indígena Brasileira”. In: RIBEIRO, Berta G. (coord.). *Suma Etnológica Brasileira*. Petrópolis, Vozes, 1987, vol. 2, pp. 27-94.
- CUCHE, Denys. *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Traduzido por Viviane Ribeiro. Bauru, Edusc, 1999.
- DAILLANT, Isabelle. “La Bière Complète des Chimane: Manioc, Maïs et Bananes”. In: ERIKSON, Philippe (org.). *La Pirogue Ivre: Bières Traditionnelles en Amazonie*. Saint Nicolas-de-Port, Musée Français de la Brasserie, 2004, pp. 72-86.
- DALGLISH, Geralda Mendes Ferreira da Silva. *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, Prolam, ECA-USP, 2004 (Tese de Doutorado).
- _____. *Noivas da Seca: Cerâmica Popular do Vale do Jequitinhonha*. São Paulo, Editora Unesp, 2006.
- DELGADO, Kantura Lara. “La Consommation de Chicha chez les Yuracaré de San Pablo, Río Isiboro”. In: ERIKSON, Philippe (org.). *La Pirogue Ivre: Bières Traditionnelles en Amazonie*. Saint Nicolas-de-Port, Musée Français de la Brasserie, 2004, pp. 66-70.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. Traduzido por Mônica Siqueira Leite de Barros & Zilda Zakia Pinto. 2ª. ed. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- ERIKSON, Philippe. “Bières, Masques et Tatouage chez les Matis d’Amazonie Brésilienne”. In: ERIKSON, Philippe (org.). *La Pirogue Ivre: Bières Traditionnelles en Amazonie*. Saint Nicolas-de-Port, Musée Français de la Brasserie, 2004, pp. 47-54.
- FERRONATO, Marcelo Lucian. *A Exploração Ilegal de Madeiras na Terra Indígena Sete de Setembro, Cacoal – RO*. Cacoal, Facimed, 2007 (Dissertação de Mestrado).
- FREIRE, C. A. R. *Rondon: A Construção do Brasil e a Causa Indígena*. Brasília, Abravideo, 2009 (Almanaque Histórico de Rondon).
- GABBAI, Miriam B. Birmann. *Cerâmica: Arte da Terra*. São Paulo, Callis, 1987.
- GOMES, D. M. C. *Reescavando o Passado: Um Estudo do Vasilhame Cerâmico da Coleção Tapajônica*. São Paulo, MAE-USP, 1999 (Dissertação de Mestrado).
- GRENAND, Françoise. “Cachiri: Un Art de Vivre chez les Wayãpi de Guyane Française”. In: ERIKSON, Philippe (org.). *La Pirogue Ivre: Bières Traditionnelles en Amazonie*. Saint Nicolas-de-Port, Musée Français de la Brasserie, 2004, pp. 14-23.
- GRUPIONI, Luís Donisete Benzi & SILVA, Aracy Lopes da (org.). *A Temática Indígena na Escola: Novos Subsídios para Professores de 1º. e 2º. Graus*. Brasília, MEC/Mari/Unesco, 1995.
- GUAPINDAIA, Vera Lúcia Calandrini. *Fontes Históricas e Arqueológicas Sobre os Tapajó de Santarém: A Coleção “Frederico Barata” do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 1993 (Dissertação de Mestrado).
- HILL, Robert M. & REINA, Ruben E. *The Traditional Pottery of Guatemala*. Austin/Londres, University of Texas Press, 1978.

- INSTITUTO Socioambiental. *Povos Indígenas no Brasil*. São Paulo, Disponível em: www.socioambiental.org e www.pib.socioambiental.org. Acesso em: 17/01/2011.
- JAMES, Paulo & VIDAL, Jean-Jacques. *Ceramicando*. São Paulo, Callis, 1997.
- LAGROU, Els. *Arte Indígena no Brasil*. Belo Horizonte, C/Arte, 2009.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: Um Conceito Antropológico*. 11ª edição. Rio de Janeiro, Zahar, 1997.
- LEMONNIER, Pierre. “La Description des Chaînes Opératoires: Contribution à l’Analyse des Systèmes Techniques”. *Techniques et Culture*, pp. 100-151, 1976.
- _____. “L’Étude des Systèmes Techniques, une Urgence en Technologie Culturelle”. *Techniques et Culture*, n. 1, pp. 11-34, 1983.
- _____. “La Description des Chaînes Operatoires: Contribution à l’Analyse des Systèmes Techniques”. *Techniques et Culture*, n. 1, pp. 100-151, 1976.
- LEONEL, Mauro & MINDLIN, Betty. “Apoena Meirelles 1949-2004. Uma Grande Perda Frente à Lei das Mineradoras, em Dois Momentos do Indigenismo”. *Revista de Estudos e Pesquisas*, vol. 4, n. 1, jul., 2007, Funai (Brasília).
- LEROI-GOURHAN, André. *Le Geste et la Parole: Technique et Langage*. Paris, Albin Michel, 1964.
- _____. *Evolution et Techniques: L’Homme et la Matière*. Paris, Albin Michel, 1943.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Potière Jalouse*. Paris, Plon, 1985.
- _____. *Le Cru et le Cuit*. Paris, Plon, 1964.
- _____. *La Pensée Sauvage*. Paris, Plon, 1962.
- LERY, Jean de. *Journal de Bord de Jean de Lery en la Terre du Brésil, 1557*. Paris, Editions de Paris, 1957.
- LIMA, Ricardo Gomes & PINTO, Marzane. *Icoaraci: Cerâmica do Pará*. Rio de Janeiro, Funarte/CNFCP, 2003.
- LIMA, Tânia Andrade. *Cerâmica Indígena Brasileira*. In: RIBEIRO, Berta G. (coord.). *Suma Etnológica Brasileira*, Petrópolis, Vozes, 1987, vol. 2, pp. 173-229.
- LORENZI, Harri. *Árvores Brasileiras: Manual de Identificação e Cultivo de Plantas Arbóreas Nativas do Brasil*. São Paulo, Plantarum, 1992.
- MELGAR, T. “Chicha et Résistance Culturelle chez les Guarayo”. In: ERIKSON, Philippe (org.). *La Pirogue Ivre: Bières Traditionnelles en Amazonie*. Saint Nicolas-de-Port, Musée Français de la Brasserie, 2004, pp. 55-58.
- MATIAS, Francisco Onofre. *Ocupação, Políticas Públicas e Gestão Ambiental de Unidade de Conservação do Estado de Rondônia: O Estudo de Caso do Parque Estadual de Guajará Mirim*. Rio Claro, Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Unesp, 2001 (Dissertação de Mestrado).
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Les Argonautes du Pacifique Occidental*. Paris, Gallimard, 1963.
- MAUSS, Marcel. *Manuel d’Ethnographie*. Paris, Payot, 1947.
- MINDLIN, Betty (org.). *Vozes da Origem*. Transcrito por Antonio Ipokará. Rio de Janeiro, Record, 2007.
- _____. *Diários da Floresta*. São Paulo, Terceiro Nome, 2006.
- _____. *Moqueca de Maridos: Mitos Eróticos*. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1997.
- _____. *Nós Paíter: Os Suruí de Rondônia*. Petrópolis, Vozes, 1985.

- MONTMOLLIN, Daniel de. *Pratique des Émaux de Grès*. Aire-sur-la-Lys, Editions La Revue de La Céramique et Du Verre, 1987.
- MÜLLER, Regina Polo. *Os Asurini do Xingu: História e Arte*. Campinas, Editora da Unicamp, 1990.
- OLIVEIRA, Luciane Monteiro. *A Produção Cerâmica como Reafirmação de Identidade Étnica Maxakali: Um Estudo Etnoarqueológico*. São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia, USP, 1999 (Dissertação de Mestrado).
- PUCCI, Magda Dourado. *A Arte Oral Paiter Suruí de Rondônia*. São Paulo, Departamento de Ciências Sociais, PUC-SP, 2009 (Dissertação de Mestrado).
- OWEN S. Rye. *Pottery Technology: Principles and Reconstruction*. Washington, Taraxacum, 1981.
- RHODES, Daniel. *La Poterie: Terres et Glaçures*. Paris, Dessain et Tolra, 1984.
- RIBEIRO, Berta G. *Dicionário do Artesanato Índigena*. São Paulo, Itatiaia, 1988.
- _____. (coord.). *Suma Etnológica Brasileira*. Petrópolis, Vozes, 1987, vol. 2.
- RIBEIRO, Darcy. *Kadiwéu: Ensaio Etnológicos sobre o Saber, o Azar e a Beleza*. Petrópolis, Vozes, 1980.
- RICE, Prudence. *Pottery Analysis, a Sourcebook*. Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- SCATAMACCHIA, Maria Cristina Mineiro et alii. “O Aproveitamento para a Classificação de Vasilhas Cerâmicas da Tradição Tupiguarani”. *Anais do 1. Simpósio de Pré-História do Nordeste Brasileiro*. Clio. Série Arqueológica, n. 4, 1991, pp. 89-94, Recife.
- SÉRONIE-VIVIEN, M. R. *Introduction à l'Étude des Poteries Préhistoriques*. Le Bouscat, Société Spéléologiques et Préhistorique de Bordeaux, 1975.
- SHEPARD, A. *Ceramics for The Archaeologist*. Washington D. C, Carnegie Institution of Washington, 1968.
- SIGUAS, Nancy Ochoa. “Fonctions Cérémonielles et Sociales de la Bière chez les Chayahuita d'Amazonie Péruvienne”. In: ERIKSON, Philippe (org.). *La Pirogue Ivre: Bières Traditionnelles en Amazonie*. Saint Nicolas-de-Port, Musée Français de la Brasserie, 2004, pp. 81-86.
- SILVA, Fabiola Andrea. *As Tecnologias e Seus Significados: Um Estudo da Cerâmica dos Asurini do Xingu e da Cestaria dos Kayapó-Xikrin sob uma Perspectiva Etnoarqueológica*. São Paulo, FFLCH-USP, 2000 (Tese de Doutorado).
- _____. “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*, n. 19, MAE-USP, 2009.
- SILVA, Silvestre. *Árvores da Amazônia*. São Paulo, Empresa das Artes, 2006.
- STADEN, Hans. *Duas Viagens ao Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1974.
- SZTUTMAN, Renato. “‘Kawewi Pepicke’: Les caouinages Anthropophages des Anciens Tupi-Guarani”. In: ERIKSON, Philippe (org.). *La Pirogue Ivre: Bières Traditionnelles en Amazonie*. Saint Nicolas-de-Port, Musée Français de la Brasserie, 2004, pp. 26-44.
- TRICORNOT, Marie-Chantal. *L'Art Céramique des Kali'na*. La Roque d'Anthéron, Vents d'Ailleurs, 2007.

- VELTHEM, Lúcia Hussak van. "Equipamento Doméstico e de Trabalho". In: RIBEIRO, Berta G. (coord.). *Suma Etnológica Brasileira*. Petrópolis, Vozes, 1987, vol. 2, pp. 95-108.
- VIDAL, LUX (org.). *Grafismo Indígena: Estudos de Antropologia Estética*. São Paulo, Studio Nobel/Fapesp/Edusp, 1992.
- _____. *Povos Indígenas do Baixo Oiapoque: O Encontro das Águas, o Encruzo dos Saberes e a Arte de Viver*. Rio de Janeiro/São Paulo, Museu do Índio/Iepé, 2007.
- VIDAL, Jean-Jacques Armand. "Cerâmica Indígena". In: GABBAI, Miriam B. Birmann (ed.). *Cerâmica: Arte da Terra*. São Paulo, Callis, 1987, pp. 154-155.
- _____. "Dossier, Brésil Terre de Métissage". *Revue de La Céramique et du Verre*, n. 68, pp. 25-49, 1993.
- WHAN, Chang. *Ritxoko: A Voz Visual das Ceramistas Karajá*. EBA, UFRJ, 2010 (Tese de Doutorado).
- WILLEY, Gordon R. "Cerâmica". In: RIBEIRO, Berta G. (coord.). *Suma Etnológica Brasileira*, Petrópolis, Vozes, 1987, vol. 2, pp. 231-281.

<i>Título</i>	<i>A Cerâmica do Povo Paiter Suruí de Rondônia: Continuidade e Mudança Cultural, 1970-2010</i>
<i>Autor</i>	Jean-Jacques Armand Vidal
<i>Editor</i>	Plínio Martins Filho
<i>Projeto Gráfico e Capa</i>	Negrinho Produção Editorial
<i>Revisão de Texto</i>	Tânia d'Arc Cleto de Azevedo, Claudia Alejandra Sarmiento Moreno, Isabella Silva Teixeira, Isabelle Costa Silva e Manoel Davi Carneiro
<i>Formato</i>	18 × 25,5 cm
<i>Tipografia</i>	Dante mT Std 11 / 14,5
<i>Papel Certificado fsc®</i>	Offset 90 g/m ² (miolo) Cartão Supremo 250 g/m ² (capa)
<i>Número de Páginas</i>	160
<i>Tiragem</i>	400
<i>CTP, Impressão e Acabamento</i>	Marquinhos Artes Gráficas Ltda



ESTA OBRA É O RESULTADO DE UM TRABALHO DE CAMPO SOBRE A CERÂMICA ELABORADA pelo povo Paíter Suruí de Rondônia. A investigação se fez através de levantamento etnográfico, registro fotográfico e vídeo dos procedimentos utilizados por esse povo para fabricar suas peças, verificando a localização da matéria-prima, procedimentos de extração desse material, possíveis temperos agregados à argila, técnicas de modelagem, queima, tratamento de superfície e função utilitária e ritualística das peças, com ênfase nas relações sociais envolvidas nesse processo.

Este livro propõe-se também a recolher e documentar peças cerâmicas contemporâneas, com a finalidade de comparar a produção atual com as coleções Suruí dos anos 1970 e 1980 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.



9 786587 936048