

# A VARIABILIDADE DOS TRANÇADOS DOS ASURINI DO XINGU: UMA REFLEXÃO ETNOARQUEOLÓGICA SOBRE FUNÇÃO, ESTILO E FREQUÊNCIA DOS ARTEFATOS

Fabíola Andréa Silva\*

## Resumo

A compreensão das causas e do significado da variabilidade artefactual encontrada no registro arqueológico é um dos objetivos mais importantes da pesquisa arqueológica. Em geral, os estudos sobre o tema consideram quatro dimensões da variabilidade: 1) a formal; 2) a quantitativa; 3) a espacial; e 4) a relacional. Este trabalho mostra, através de uma abordagem etnoarqueológica, que a variabilidade formal e quantitativa dos objetos trançados Asurini está relacionada com aspectos da sua organização social e econômica, da sua cosmologia e da sua interação com o mundo dos “brancos”.

**Palavras chave:** Variabilidade artefactual; trançados; Asurini do Xingu.

---

\* Professora do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Avenida Professor Almeida Prado, 1466. Cidade Universitária, São Paulo (SP). CEP 05508-070. [faandrea@usp.br](mailto:faandrea@usp.br).

## Abstract

The understanding about causes and meanings of artefact variability on the archaeological record is one of the most important goals of archaeological research. Generally the studies about this subject consider four dimensions of variability: 1) formal; 2) frequency; 3) spatial; 4) relational. This paper discuss, through an ethnoarchaeological approach, that formal and frequency variability of the Asurini plaited objects are related with aspects of them social and economic organization, cosmology and them interaction with non-indians populations.

**Key words:** Artefact variability; plaited objects; Asurini from Xingu.

Compreender as causas e o significado da variabilidade artefactual encontrada no registro arqueológico é tema central nos interesses dos arqueólogos. Em geral, os estudos sobre o tema consideram quatro dimensões da variabilidade: 1) a formal; 2) a quantitativa; 3) a espacial; 4) a relacional. Cada uma das dimensões resulta de diferentes processos culturais e naturais, que só podem ser identificados considerando a trajetória dos artefatos no contexto sistêmico e, posteriormente, no contexto arqueológico (Schiffer, 1987).

Objetos trançados ou cestaria são termos a definir uma infinidade de artefatos produzidos com fibras (não fiadas) de diferentes materiais (rígidos ou semi-rígidos), sem o auxílio de dispositivos de tensão, moldura ou tear (Adovasio, 1977:1; Ribeiro, 1980:18-21; Leroi-Gourhan, 1984:196-203; O'Neale, 1987:323-325). Cabe lembrar que a etnografia dos trançados possui vasta bibliografia, revelando amplo espectro de significados sobre seus contextos de produção e uso. A arte de tran-

çar, talvez uma das mais antigas aptidões humanas, possibilita a produção de objetos que servem a vários fins, com formas diversas para atividades do cotidiano e para as performances rituais. Apesar das escolhas tecnológicas para executar o trançado estarem basicamente restritas às técnicas de *coiling*, *twining* e *plaiting* (Adovasio, 1977), os artesãos criam diferentes combinações, dando a elas os mais diferentes significados culturais. Assim, a variabilidade dos trançados está relacionada a diferentes aspectos da cosmologia, da organização social, da economia, da história e das interações interculturais de seus produtores (cf. Taveira, 1980; Reichel-Dolmatoff, 1985; Ribeiro, 1980, 1987; Castro, 1994; van Velthem, 1994, 1995, 1998; Barcelos Neto, 2005).

Os estudos etnoarqueológicos dos artefatos trançados possuem um grande potencial para a reflexão arqueológica sobre os aspectos culturais, sociais, econômicos, tecnológicos, simbólicos e históricos que influenciam na definição da variabilidade da cultura material e, em especial, deste tipo de artefato existente nos registros arqueológicos. O entendimento destes aspectos é fundamental para a definição das tipologias artefatuais e para a interpretação da sua variação e variabilidade no tempo e no espaço (Washburn & Petitto, 1993; Silvestre, 1994; Pryor & Carr, 1995; Silva, 2000, 2007; Jordan & Shennan, 2003).

Através de uma reflexão etnoarqueológica sobre os trançados Asurini, o objetivo deste artigo é mostrar que a variabilidade formal e quantitativa deste conjunto artefactual está relacionada à sua organização social e econômica, à sua cosmologia, bem como às suas interações com os não Asurini.

## I. Os Objetos Trançados dos Asurini do Xingu e sua Funcionalidade

Os objetos trançados Asurini são produzidos com o limbo e a prefoliação das palmeiras babaçu (*Orbygnia speciosa*) e tucum (*Astrocaryum vulgare*), com talas de arumã (*Ischnosiphon sp.*) e samambaia. As técnicas de trançado utilizadas por eles são: 1) o trançado quadriculado xadrezado nas peneiras (*pyrypem*, *pyrypemkwasiat*) e nos cestos cargueiros paneiroforme e ja maxim (*manakusinga*, *arakuryna*, *piriapara*); 2) o trançado cruzado em diagonal ou sarjado, no cesto platiforme (*miaava*), nos abanadores (*tapekwa*, *tapekwapiri*, *tapekwasiat*), nos cestos vasiformes (*maerui*, *jaerui*) e nos cestos cargueiros (*pyryvysinga*, *piriapara*, *manakusinga*); 3) o trançado torcido horizontal com técnica dobrada, no cesto estoijiforme (*patua*); 4) o trançado marchetado para adorno de cabeça (*akiwita*), arco cerimonial (*yvyripa-rakwasiat*), flecha cerimonial (*uyva-kwasiat*), cesto platiforme (*miaava*) e peneira (*pyrypemkwasiat*); 5) o trançado enlaçado com trama flexível, no cesto vasiforme (*muyriry*).

Estes objetos trançados podem ser diferenciados em objetos de curadoria e expedientes. Em termos de definição, uma tecnologia de curadoria é aquela empregada na produção de itens materiais cuja manufatura e uso são previamente planejados. Ela implica em uma manufatura elaborada, bem como, na antecipação da obtenção e do preparo da matéria prima. Os artefatos produzidos através deste tipo de tecnologia podem ser usados para cumprir várias tarefas e, dado o esforço despendido na sua elaboração, podem ser reciclados para serem usados em atividades diferentes daquelas planejadas

para o seu uso inicial, bem como, transportados de um local para outro, guardados e estocados (Binford, 1983; Nelson, 1991). Uma tecnologia expediente, por outro lado, é aquela empregada na produção de itens materiais cuja manufatura e uso são ditados de acordo com necessidades momentâneas. Trata-se de uma tecnologia que implica em pouco esforço e tempo de trabalho, inclusive para a aquisição da matéria prima. Ela está intimamente relacionada com a disponibilidade de acesso às matérias primas e não implica numa prévia preparação da mesma. Além disso, os artefatos produzidos a partir de uma tecnologia expediente, normalmente, não são guardados, sendo descartados logo após o seu uso (Binford, 1983; Bamforth, 1986; Nelson, 1991).

Os objetos expedientes Asurini são muito abundantes e utilizados na realização de uma série de tarefas diárias. A sua manufatura com morfologia pouco diversificada é realizada por homens e mulheres, sendo determinada pelas necessidades momentâneas do cotidiano. A matéria prima empregada é a prefoliação do babaçu para confeccionar o corpo dos cestos e diferentes espécies de enviras e cipós para fazer as amarrações e alças. A técnica empregada em sua elaboração é o trançado cruzado em diagonal ou sarjado (Ribeiro, 1985:46). Os Asurini executam esta técnica de trançado a partir de duas variantes (horizontal e vertical) denominadas de *pirinina* (linha) e *amuatá* (espécie de peixe) (figura 1). Os cestos fabricados com esta matéria prima e técnica são os do tipo cargueiro (*piriapara* e *pyryvysinga*). O cesto *piriapara* de base tetrápode também é elaborado a partir da técnica do trançado quadriculado ou xadrezado (Ribeiro, 1985:44) ou, ainda, a partir da combinação desta técnica com a do trançado cruzado em diagonal ou sarjado.



Figura 1 - Cestos cargueiros expedientes *pyravitinga* com técnica de trançado cruzado em diagonal (*amuatá* e *pirinina*).

O cesto do tipo *pyrvisinga* é o de mais fácil aprendizado e execução. Ele possui uma forma retangular, de contorno simples e tamanho variado. É utilizado por ambos os sexos no transporte dos produtos da roça, da caça e coleta, bem como na tarefa de obtenção do barro para a manufatura dos vasilhames cerâmicos. O cesto cargueiro do tipo *piriapara* apresenta uma forma mais arredondada e tem um fundo tetrápode. Ele é empregado para o transporte dos produtos da roça, da caça e coleta. Ele apresenta uma frequência numérica maior na aldeia, por também ser um cesto para armazenar. É comum ver cestos deste tipo nas áreas de cozinha, para armazenar castanhas, guardar cabaças ou outros instrumentos, como as ferramentas de trabalho e os equipamentos de pesca. O termo *piriapara* também é empregado para designar um tipo de vasilha cerâmica, com corpo esférico e base tetrápode, usada para servir alimentos.

Os artefatos de curadoria são elaborados através de técnicas de trançado diversificadas. Ou seja, as peneiras *pyrypem* e *pyrypemkwasiat* e os cestos cargueiros *manakusinga* e *arakuryna* são produzidos com a técnica do trançado cruzado quadriculado ou xadrezado. Estes dois últimos também podem ser elaborados

com a técnica do trançado cruzado em diagonal ou sarjado. Esta mesma técnica é empregada na elaboração do cesto plataforma *miaava* e do cesto vasiforme *maerui*. A técnica do trançado cruzado em diagonal ou sarjado pode ser realizada com bicromia e formar desenhos. Neste caso, a técnica passa a ser chamada de trançado marchetado (Ribeiro, 1985:49). Com esta técnica, os Asurini produzem os adornos de cabeça *akiwita* e os arcos e flechas cerimoniais (*yvyriparakwasiat* e *uyvakwasiat*). O trançado marchetado também é realizado sobre o trançado cruzado quadriculado ou xadrezado. O cesto estojiforme *patuá* é elaborado com a técnica do trançado horizontal com técnica dobrada (Ribeiro, 1985:55). O cesto vasiforme *muyriry* é feito com a técnica do trançado enlaçado com trama flexível (Ribeiro, 1985:52).

Dentre os artefatos de curadoria os mais abundantes na aldeia são os cestos cargueiros *manakusinga* e *arakuryna* (figura 2). Ambos são utilizados por ambos os sexos e o primeiro serve para carregar produtos da roça e lenha. Em termos formais, o *manakusinga* é um cesto do tipo jamaxim, apresentando fundo plano e três lados. A junção de dois cestos deste tipo, através de uma costura com enviras ou fios de algodão, forma o cesto cargueiro *arakuryna*. Este é utilizado por ambos os sexos para transportar produtos da roça e lenha. Porém, ele tem a função adicional de servir como cesto de armazenagem de diferentes itens materiais nas unidades domésticas. Além disso, ele serve para transportar redes, instrumentos, utensílios domésticos e gêneros alimentícios nas excursões pela mata.



Figura 2 - Cestos cargueiros *manakusinga* e *arakuryna*.

Os cestos platformes denominados *miaava*, são utilizados pelas mulheres para guardar o algodão e os fusos no interior das unidades domésticas e pelos homens, como depósito do material necessário à elaboração do charuto de tabaco ritual e também são abundantes na aldeia. Este também o caso dos abanadores *tapekwa* e *tapekwapiri*, utilizados para controlar o fogo.

Além das *miaava* e dos *tapekwa/tapekwapiri*, os cestos vasiformes *buyriry* também são produzidos abundantemente na aldeia. Este tipo de cesto é manufaturado a partir da técnica do trançado enlaçado com trama flexível. Ele é formado a partir da combinação de talas de arumã (*uruiva*) e fios de algodão nas cores branca e marrom; esta última obtida através do tingimento com casca de mogno. Apresenta contorno formal arredondado, tampa e fundo tetrápode e pode apresentar diferentes tamanhos e combinações de desenhos lineares com os fios de algodão. Ele é usado pelas mulheres e homens para guardar miudezas no interior das unidades domésticas. Atualmente, é produzido, principalmente, pelas mulheres para a venda, sendo esta a principal razão de sua

abundância na aldeia.

Outro tipo de cesto vasiforme é o *maerui*, com corpo arredondado, boca constricta e fundo tetrápode. É produzido com as talas de arumã (*uruiva*) repartidas ao meio, trançadas com a técnica do trançado cruzado em diagonal ou sarjado. Este cesto era usado tradicionalmente para armazenar produtos e utensílios. Atualmente ele não é mais produzido na aldeia, pois há poucos Asurini que dominam a sua manufatura.

Outro conjunto artefactual pouco abundante é o das peneiras chamadas de *pyrypemkwasiat*. Atualmente, apenas alguns homens velhos sabem fazê-la e, normalmente, para a venda. Em minhas visitas à aldeia não identifiquei nenhum exemplar deste tipo de peneira, mas pude observar o tipo não marchetado denominado *pyrypem*. Segundo Muller (1990:211), as peneiras são produzidas pelos homens, mas o uso é feito pelas mulheres para o processamento da farinha. A matéria prima é a tala de arumã, dividida ao meio e trançadas a partir da técnica do trançado cruzado quadriculado ou xadrezado, sendo o arremate feito com aro roliço.

Um cesto bastante diferenciado no conjunto de artefatos de curadoria é o cesto estojiforme *patuá* (figura 3). Ele é produzido a partir da técnica de trançado torcido horizontal ou técnica dobrada e sua forma é semelhante a dos cestos deste tipo encontrados em outras populações, como os Kayapó-Xikrin e os Karajá. Ele é utilizado pelos homens para guardar miudezas e equipamentos no interior das unidades domésticas e as variações encontradas neste conjunto artefactual dizem respeito, especialmente, ao tamanho e às matérias primas empregadas nas costuras e nas alças.



Figura 3 - Cesto estojiforme *patuá*.

De todos os artefatos de curadoria, os mais elaborados esteticamente são os adornos cerimoniais de cabeça (*akiwita*), os arcos e flechas cerimoniais (*yvyri-parakwasiat* e *uyvakwasiat*), as peneiras (*pyrypemkwasiat*) e os cestos platformes (*biaavakwasiat*). Eles são elaborados com o trançado marchetado, combinando duas matérias primas distintas, as talas de arumã (brancas) e as talas de samambaia (escuras). Eles são produzidos pelos homens mais velhos para uso ritual, e os desenhos remetem aos desenhos da pintura corporal e da cestaria e, por sua vez, à cosmologia Asurini. Os padrões ornamentais mais correntes nestes trançados marchetados são o chevron, losangos com diamante, zigue-zague transverso, quadrado concêntrico e gregas (Ribeiro, 1985:84-85). Os Asurini combinam estes padrões de desenho de forma variada e cada combinação recebe um nome diferenciado. Na cosmologia Asurini estes desenhos foram copiados do corpo do sobrenatural *Aningakwasiat* pelo herói mítico *Anin-gavuí*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Vide mito do desenho em Müller (1990).

## II. Gênero e Produção dos Trançados entre os Asurini do Xingu

O trabalho com a cestaria é realizado tanto pelos homens quanto pelas mulheres, embora exista certa preponderância masculina em alguns artefatos. No que se refere à cestaria expediente, é muito comum observar homens e mulheres de diferentes idades produzindo cestos, especialmente, o cesto-cargueiro *pyravysinga*, de mais fácil elaboração.

Para os cestos de curadoria, existe uma preponderância masculina, mas as mulheres mais velhas também dominam as técnicas de produção destes cestos. A principal distinção de gênero ocorre com relação aos trançados marchetados que são produzidos, eminentemente, pelos homens. Este tipo de trançado tem ficado cada vez mais restrito a alguns indivíduos, normalmente, os homens com idade superior aos sessenta anos.

Desde muito cedo, as crianças são incentivadas a aprender as técnicas de trançado. Elas começam aprendendo o trançado expediente a partir da observação das atividades dos indivíduos mais velhos pertencentes ao seu grupo doméstico. Muitas vezes, são as mulheres que ensinam os filhos. Os jovens, por sua vez, costumam ser orientados pelos homens mais velhos pertencentes ao seu grupo doméstico, especialmente dos cestos de curadoria.

O trançado de curadoria, que demanda maior especialização, implica em um aprendizado mais longo. No que se refere aos trançados marchetados, por exemplo, os homens podem chegar à idade adulta sem dominar totalmente as técnicas de elaboração dos arcos e flechas (*yviripakwasiat* e *uyvakwasiat*) e aros de cabeça (*akiwita*). As redes de ensino-aprendiza-

gem destes objetos, também ocorrem em torno do grupo doméstico e parentes afins. Assim, além dos pais ensinarem seus filhos é possível observar um jovem aprendendo a fazer o trançado do arco com o pai do marido da irmã de sua mulher, com o marido da irmã de sua mãe, ou ainda, com o ex-marido da tia de sua mãe.

### III. A Variabilidade Formal dos Trançados Asurini

A variabilidade formal dos objetos diz respeito às propriedades físicas dos artefatos: 1) tamanho; 2) espessura; 3) peso; 4) profundidade; 5) cor; 6) textura; 7) consistência; 7) forma. Para Schiffer e Skibo (1997), a variabilidade formal dos artefatos é resultante das escolhas tecnológicas realizadas pelos artesãos durante o seu processo de elaboração. Estas são motivadas pela performance do artefato, pelo conhecimento e experiência do artesão, bem como por diferentes fatores situacionais<sup>2</sup>. Aspectos como as características e disponibilidade das matérias primas, os procedimentos técnicos de manufatura, os mecanismos de transporte e distribuição dos artefatos. A utilização, reuso, padrões de armazenagem e descarte, bem como as estruturas de ensino-aprendizagem, as diferenças de conhecimento técnico e habilidade motora dos artesãos, a organização social do trabalho e os sistemas de representações simbólicas são elementos que precisam ser considerados quando se pretende entender os significados das propriedades estilísticas dos artefatos (Cf. Schiffer e Skibo, 1997; Lemonnier, 1993; Mahias, 1993; van der Leeuw, 1993).

Entre os Asurini, a variabilidade formal dos objetos trançados é resultante de es-

colhas tecnológicas que se iniciam desde a seleção da matéria prima até a elaboração do acabamento final. Estas escolhas, por sua vez, podem assumir uma dimensão generalizada, em termos de grupo, como também, ser de caráter mais individualizado, próprio de cada artesão durante o processo produtivo. Ao mesmo tempo, elas são o resultado de diferentes fatores práticos e simbólicos.

No contexto Asurini, a seleção e o preparo das diferentes matérias primas para a elaboração dos objetos trançados é determinada pelo tipo de objeto a ser produzido. Assim, os cestos expedientes são sempre produzidos com a prefoliação da palmeira babaçu que, por sua vez, não recebe nenhum tipo de preparo anterior a sua utilização. Os cestos de curadoria, por outro lado, são fabricados com a prefoliação desta mesma palmeira, porém os folíolos são cortados ao meio e deixados para secar a fim de se tornarem mais resistentes, ou dobrados, como no caso do cesto estojiforme *patuá*. Os cestos do tipo vasiforme e as peneiras são produzidos com as resistentes talas de arumã e os adornos corporais com a combinação de talas de arumã e samambaia a fim de dar visibilidade aos motivos da arte gráfica Asurini.

No que se refere à morfologia dos cestos cargueiros é possível perceber que tanto os cestos expedientes quanto os de curadoria possuem tamanhos proporcionais com o seu usuário e formas que permitem um transporte seguro dos produtos da roça e da coleta. Além disso, pelo fato de serem empregados para transportar produtos pesados (p.ex. barro, mandioca, batatas, lenha), eles são feitos com a prefoliação do babaçu e com amarrações de enviras que são matérias primas resis-

<sup>2</sup> Fatores situacionais são definidos como sendo “as externalidades comportamentais, sociais e ambientais que atuam sobre a cadeia comportamental de um artefato e são incorporadas em cada componente específico da atividade” (Schiffer & Skibo, 1997:34).

tentes e duráveis e de fácil obtenção. Os cestos plataformas, por sua vez, possuem uma forma que facilita a sua utilização na limpeza e fiação do algodão, da mesma maneira que as peneiras cuja trama deve possibilitar a passagem dos grãos de farinha. Os cestos de curadoria do tipo vasiforme e estojiforme utilizados para armazenar instrumentos e produtos diversos possuem as aberturas superiores pequenas, estreitas ou protegidas com tampas. Os trançados dos mesmos são feitos a partir de tramas fechadas, que impedem a queda dos objetos armazenados e os detalhes das costuras e acabamentos, tornam estes mais resistentes ao transporte e à manipulação contínua. No que se refere aos arcos e flechas cerimoniais e aos aros de cabeça, usados no contexto ritual, o que se observa é a decoração dos mesmos com os motivos trançados cujo significado remete à cosmologia.

Todas estas escolhas registradas entre os Asurini são levadas a cabo a partir dos conhecimentos que os artesãos possuem a respeito das matérias primas, bem como, dos processos produtivos e das atribuições utilitárias, estéticas e simbólicas que estes objetos devem apresentar. Isso, por sua vez, é fruto de um longo processo de aprendizagem e da experiência empírica na confecção destes itens materiais.

Como foi observado em outros contextos etnográficos, quanto mais o instrutor controla o aprendiz no processo de aprendizagem e elaboração de um item material, maior será a semelhança estilística dos objetos por eles produzidos (Pryor & Carr, 1995:280; Roe, 1995:51). Entre os Asurini, este controle é uma condição do processo de aprendizagem dos trançados e ocorre uma similaridade não apenas nos objetos, mas também, nos procedimentos adotados com relação ao processo produtivo. Ou seja, a estrutura de ensino-aprendizagem e transmissão de conhecimentos

implica numa padronização das técnicas de produção e das formas dos artefatos, tornando alguns dos trançados inconfundíveis em relação aos de outros grupos culturais (por exemplo, objetos cerimoniais, peneiras, cestos vasiformes). Apesar desta estrutura de ensino-aprendizagem muito controlada entre os Asurini, notam-se diferenças entre os objetos. Estas se manifestam, principalmente, nos detalhes do trançado e na escolha dos motivos decorativos de alguns tipos de cesto e dos adornos corporais e arcos e flechas cerimoniais.

Nos cestos podemos observar combinações diferenciadas das técnicas de trançado, chamadas de *pirinina* e *amuata*. Segundo os artesãos, o modo de trançar pode diferenciá-los uns em relação aos outros. Um detalhe interessante observado nas tramas de alguns exemplares é a combinação das duas variantes do trançado cruzado em diagonal ou sarjado (*pirinina* e *amuata*), formando desenhos de quadrados concêntricos, semelhantes às gregas produzidas pelas mulheres na pintura corporal e na decoração da cerâmica.

Esta mesma diversidade de combinações de técnicas de trançados ocorre na elaboração dos cestos plataformas denominados de *miaawa*. Estas combinações formam motivos que são, inclusive, denominados pelos Asurini a partir de elementos da natureza como, por exemplo, *miaavajanuputia* (teia de aranha). Esta diversidade de combinações de motivos ocorre na elaboração dos adornos corporais (*akiwita*) (figura 4) e dos arcos e flechas cerimoniais (*yvyripa kwa siat* e *yvyakwasiat*), sendo que a escolha do motivo a ser tramado é exclusiva do artesão. Nos cestos do tipo vasiforme chamados de *muyruru* (figura 5) pode haver imensa variabilidade decorativa, sendo esta resultante das escolhas individuais das artesãs.

A variabilidade dos trançados dos Asurini do Xingu: uma reflexão etnoarqueológica sobre função, estilo e frequência dos artefatos



Figura 4 - *Akiwitá* com trama marchetada diferenciada.



Figura 5 - Cestos vasiformes *myururu* com decoração diferenciada

Nas peneiras (*pyripem*) também observamos variabilidade nos trançados, nos tamanhos e nas formas, dependendo da escolha do artesão. Os abanadores também apresentam variabilidade em termos de matéria prima, forma e técnicas de trançado. Ou seja, aparecem três tipos de abanadores: 1) *tapekwa* feito do folíolo da

prefoliação do babaçu, trançado a partir da técnica do trançado cruzado em diagonal ou sarjado, nas variantes horizontal e vertical; 2) *tapekwapiri* feito com o folíolo da prefoliação do tucum, trançado a partir da técnica do trançado cruzado em diagonal ou sarjado, nas variantes horizontal e vertical; 3) *tapekwasiat* feito com o folíolo da prefoliação do babaçu cortado ao meio, a partir da combinação das variantes horizontal e vertical do trançado cruzado em diagonal ou sarjado, formando desenhos que são chamados de fígado (*piá*), linha (*pirinina*) ou simplesmente desenho (*kwasiat*) (figura 6).



Figura 6 - *Tapekwa* com matérias primas, técnicas de trançado e formas diversificadas.

A comercialização também influencia a variabilidade formal dos objetos trançados Asurini. Pode ocorrer a miniaturização dos objetos (por exemplo, arcos e flechas cerimoniais, peneiras, cestos plataformas), ou a ampliação dos mesmos (por exemplo, cestos *myuriry*).

## IV.A Questão do Estilo e sua Relação com a Variabilidade Formal

Vários pesquisadores se dedicam à reflexão sobre a noção de estilo e a importância do mesmo para o entendimento da variabilidade formal dos artefatos. O resultado destes trabalhos tem sido a constatação de que o estilo não é um fenômeno unidimensional e que o entendimento sobre onde ele reside e o que ele revela está longe de ser consensual. São vários os processos que determinam a variabilidade estilística na cultura material e, alguns autores definem estes processos como processos estilísticos ativos e processos estilísticos passivos (Hegmon, 1992; Carr, 1995a, 1995b). O fato é que o estilo pode ser definido de várias maneiras e cada uma focaliza determinados aspectos contextuais e conjunturais da produção dos conjuntos artefatuais. Assim, fica demonstrado que a variabilidade estilística pode estar relacionada com processos de interação social e étnica (por exemplo, Arnold, 1983; Wiessner, 1983; Dietler & Herbich, 1989; Jordan & Shennan, 2003), de continuidade e transformação cultural (por exemplo, Sackett, 1982, 1993; Roe, 1980; Childs, 1991), de legitimação de poder social e político (por exemplo, Pauketat & Emerson, 1991; Neitzel, 1995), de representação de aspectos simbólicos e estruturais (por exemplo, Roe, 1995; Lahiri, 1995; Clottes & Lewis-Williams, 1996) e de adaptação ecológica (por exemplo, Arnold, 1985).

Paralelamente a estas discussões sobre o papel ativo e passivo do estilo e os seus significados nos diferentes contextos sociais, vem sendo desenvolvida a reflexão de que o estilo não está separado da tecnologia, mas ao contrário, está “embebido nas decisões tecnológicas” (Carr, 1995b:252). Assim, tem-se enfatizado que

as análises dos fenômenos estilísticos não devem ser conduzidas como se o estilo residisse, exclusivamente, naqueles elementos formais dos artefatos que não são explicáveis diretamente em função da natureza das matérias primas e da tecnologia de produção. Segundo alguns autores, esta divisão entre estilo e função é artificial na medida em que a evidência etnográfica tem demonstrado que os objetos são produzidos enquanto totalidades, onde os aspectos estilísticos são inerentes à funcionalidade e vice-versa. A análise e a classificação dos atributos funcionais e estilísticos dos objetos, necessariamente, devem levar em consideração os processos comportamentais a partir dos quais estes são originados e, ao mesmo tempo, todas as dimensões da variabilidade formal e não certos elementos, antecipadamente definidos, como estilísticos ou funcionais (Roe, 1995:34-35; Pfaffenberger, 1992:502-507). É por esta razão que se torna necessário “integrar os fatores tecnológicos na análise do estilo e no mapeamento da relação entre forma e processo” (Carr, 1995a:160). Para isto é preciso considerar as decisões concretizadas tanto no planejamento, quanto no processo de produção dos artefatos e que definem um estilo tecnológico.

Sackett (1977, 1982, 1986, 1993), concorda com esta posição, pois segundo ele, o estilo não reside num domínio acessório da forma, mas nas escolhas tecnológicas a partir das quais a mesma é resultante e que são feitas pelo artesão - conscientemente ou não – durante todo processo de produção do artefato. Estas escolhas, realizadas dentre alternativas tecnologicamente equivalentes, por sua vez, são ditadas pelo contexto no qual se insere o artesão e resultam no que ele chama de variação isocréstica<sup>3</sup>. Segundo o autor, por ser socialmente definida, a variação isocréstica gera características artefatuais

que são peculiares a certos lugares e tempos podendo ser tomadas enquanto índices de etnicidade, na comparação dos conjuntos artefatuais. Portanto, “o aspecto funcional de um artefato reside na maneira como a sua forma serve a um determinado fim e o aspecto estilístico reside na variante étnica ou escolha isocréstica em que esta forma surge” (Dias & Silva, 2001:98-99)<sup>4</sup>.

No contexto Asurini se pode observar a variação isocréstica com relação à maioria dos objetos trançados (*manakusinga*, *pyravysinga*, *arakuryna*, *miaava*, *muyryru*, *akiwita*, *yvyripakwasia*, *uyvakwasiat*, *pyrypem*). Todos esses objetos podem ser produzidos a partir de variantes de tamanho, técnicas de trançado e decoração que resultam na sua variabilidade formal. Essas escolhas tecnológicas - coletivas ou individuais -, por outro lado, não implicam em uma mudança de uso destes diferentes objetos sendo, literalmente, o que Sackett (1982:72-73) define como variantes artefatuais que são “isocrésticas”, ou seja, equivalentes em uso. Assim, os objetos trançados são resultantes dos aspectos práticos e funcionais traduzidos nos procedimentos técnicos para a sua produção. É preciso salientar, também, que essa tecnologia dos trançados não produz apenas objetos úteis para as atividades do cotidiano, mas ao mesmo tempo, ela proporciona que os Asurini, de forma consciente e inconsciente, construam e reforcem suas relações sociais e exercitem sua criatividade, reafirmando sua identidade cultural.

Nesse debate sobre estilo e tecnologia o que me parece relevante, que deve ser considerado pelos arqueólogos, é que ao

se analisar a variabilidade formal dos conjuntos artefatuais não se pode ficar restrito às externalidades da forma. É preciso levar em consideração toda a gama de escolhas que foram conduzidas durante a produção dos mesmos e da qual esta forma é resultante. Ao mesmo tempo, reconhecer que “o processo produtivo é um campo de análise complexo, onde diferentes fenômenos comportamentais, sociais, culturais e físicos podem atuar e contribuir na definição da configuração dos itens materiais” (Dias & Silva, 2001:105).

## V.A Variabilidade Quantitativa dos Trançados Asurini

A variabilidade quantitativa dos artefatos diz respeito à frequência em que os mesmos aparecem num determinado contexto ou, em outras palavras, à sua ocorrência numérica no registro material. Vários trabalhos etnoarqueológicos demonstram que, apesar da frequência dos artefatos parecer um dado objetivo e mensurável no registro arqueológico, ela está relacionada a muitas variáveis relativas à demanda produtiva de cada tipo de artefato que, por sua vez, é determinada pelo ciclo de vida dos mesmos e, principalmente, pelos seus processos de uso, reuso e armazenagem (Schiffer, 1987).

Em setembro de 2007 realizei um levantamento quantitativo dos objetos trançados que estavam sendo utilizados na aldeia Asurini e constatei que a sua frequência numérica estava condicionada por fatores como a frequência de uso, os processos de armazenagem e descarte, o conhecimento dos artesãos da tecnologia de produção, as demandas da comer-

<sup>3</sup> Sackett elabora este conceito a partir de um neologismo do grego *Isos* - igual e *chrestikós* - bom para o uso, útil, usual, que sabe se servir de, habilitado para se servir de (Bailey, 1990:2154).

<sup>4</sup> Vide a discussão detalhada sobre a relação entre estilo e função em Dias e Silva (2001).

cialização e a substituição por artefatos industrializados (tabela 1).

Tabela 1 - Frequência de Tipos de Objetos Trançados na Aldeia Asurini (2007)

Tipo de Objeto	Quantidade
<i>Manakowara</i>	4
<i>Manakutinga</i>	34
<i>Arakuryna</i>	56
<i>Miaawa</i>	11
<i>Piripema</i>	13
<i>Tapekawa</i>	14
<i>Tapekwapiri</i>	3
<i>Piravitinga</i>	81
<i>Piriapara</i>	69
<i>Patuá</i>	3
<i>Muiriru</i>	2
Total	290

Como se pode observar que os cestos cargueiros *piravitinga* e *piriapara* são os mais frequentes na aldeia. Os fatores que condicionam esta quantificação são a sua frequência e modo de uso, ou seja, estes cestos são usados no cotidiano para transportar os produtos da roça e da coleta, bem como, dada a sua resistência, são utilizados para armazenar produtos e ferramentas na parte externa das casas. Além disso, os cestos são fáceis de fazer, sendo que são principalmente as mulheres que os fabricam durante suas tarefas cotidianas de buscar produtos da roça e coletar barro para a fabricação de suas vasilhas cerâmicas. Os cestos, como se pode observar, apesar de produzidos com tecnologia expediente, apresentam um modo de uso semelhante aos cestos de curadoria chamados *manakutinga* e

*arakuryna*, que também são abundantes no contexto da aldeia. Porém, os expedientes são descartados com mais frequência.

O cesto *manakutinga* é empregado para transportar produtos da roça, barro e lenha pelas mulheres e homens. A diferença deste cesto cargueiro em relação aos cestos do tipo *piravitinga* e *piriapara* é que o seu processo de elaboração é mais complexo sendo dominado, principalmente, pelos homens mais velhos. Por isso, este artefato costuma ser bem cuidado por aqueles que o utilizam e é descartado com muito menos frequência que os cestos expedientes. O mesmo acontece com o cesto *arakuryna* que serve para armazenar e transportar objetos e utensílios. Seu processo de elaboração é tão complexo quanto o do *manakutinga*, até mesmo porque este cesto é uma junção de dois cestos deste tipo, costurados um de frente ao outro. Atualmente, este tipo de cesto vem sendo substituído por objetos industrializados como sacolas, mochilas e malas que, segundo os Asurini, oferecem maior segurança na preservação dos bens armazenados contra a ação de roedores, insetos e outros bichos que costumam se alojar em suas casas.

Outros objetos trançados que aparecem na tabela têm sua frequência numérica explicada tanto pela sua frequência de uso como pela dificuldade de produção. Este é o caso das peneiras (*piripema*), dos abanadores (*tapekwapiri*) e dos cestos platiformes (*miaawa*). As peneiras não são muito abundantes porque são poucos artesãos que conhecem a sua tecnologia de produção ou têm se disponibilizado em produzir este tipo de artefato que vêm sendo substituído pelas peneiras industrializadas. O mesmo acontece com o cesto platiforme (*miaawa*) que vem perdendo sua utilidade, pois as mulheres Asurini não têm plantado muito algodão em suas ro-

A variabilidade dos trançados dos Asurini do Xingu: uma reflexão etnoarqueológica sobre função, estilo e frequência dos artefatos

ças e nem estão fazendo muitos objetos com esta fibra (por exemplo, redes, tipóias e adornos corporais). Sendo assim, este objeto utilizado no processo de fiação do algodão vai aos poucos se tornando desnecessário. Na maioria das vezes, as mulheres compram os fios de algodão já preparados no mercado da cidade de Altamira (PA). No que se refere aos abanadores (*tapekwapiri*, *tapekwa*), os mesmos vêm sendo substituídos por objetos industrializados e, além disso, tem crescido o uso do fogão na aldeia o que leva ao abandono da fogueira na área de cozinha. Além disso, são poucos indivíduos que dominam as técnicas de sua produção.

A baixa frequência de objetos como o cesto cargueiro *manakowara* e o cesto estojiforme *patuá* pode ser explicada, principalmente, pelo fato de que ambos são objetos que só os velhos artesãos Asurini sabem fazer. Além disso, o *patuá* é um cesto que normalmente é de propriedade dos velhos artesãos que ainda não o substituíram pelas caixas de ferramentas industrializadas como fizeram os jovens Asurini. Nas tabelas 2 e 3 relacionei os tipos de objetos por unidade doméstica e assim é possível verificar esta relação entre a frequência numérica dos objetos e os artesãos que os fabricam e utilizam.

Tabela 2 - Frequência de Objetos Trançados por Unidade Doméstica (2007).

Unidade Doméstica	<i>manakowara</i>	<i>manakuŋga</i>	<i>arakurya</i>	<i>maawa</i>	<i>piripema</i>	<i>patuá</i>
1/Tapira		5	3		2	
2/Ture				1	2	
3/Kwati/Murukai	3		2		1	1
4/Tape rai/Tara		7	19	6	2	
5/Moaiva/Mirabo		5	18	3		
6/Myra/Parakuja		1	1			
7/Muti/Matua		1	1			
8/Manduka/Tuwa		1	1	1		
9/Apeuna		2	1			
10/Tukurallipikini		1	1			1
11/Takamui/Ajurui		2	5			1
12/Mara		1	2		1	
13/Murapi						
14/Moreya		1	1		1	1
15/Apirakamy						
16/Wewei					2	
17/Moteri	1			2	2	
18/Taimira					1	

Tabela 3 - Frequência de Objetos Trançados por Unidade Doméstica (2007).

Unidade Doméstica	<i>tapekwa</i>	<i>Tapekwapiri</i>	<i>piravŋga</i>	<i>piravŋga-piripara</i>	<i>mutru</i>
1/Tapira			4	6	
2/Ture			5	1	
3/Murukai/Kwati	4		12	5	2
4/Tape rai/Tara	2		1	13	
5/Moaiva/Mirabo	2		5	7	
6/Myra/Parakuja			18	16	
7/Muti/Matua			1	2	
8/Manduka/Tuwa			2		
9/Apeuna	1	1	3	2	
10/Tukurallipikini			3		
11/Takamui		2	10	5	
12/Mara			5	3	
13/Murapi	1		1		
14/Moreya	1		3	5	
15/Apirakamy	2		1	1	
16/Wewei				1	
17/Moteri/Bäu	1		2	1	
18/Taimira			5	1	

Ao analisar a distribuição dos objetos trançados pelas unidades domésticas percebeu-se que a frequência numérica destes é maior nas unidades domésticas em que residem os velhos artesãos. Este é o caso das unidades de número 4 e 5, onde residem artesãos como Tara, Taperaí, Moaiva e Mirabo. Estes costumam produzir muitos cestos cargueiros expedientes e são alguns dos melhores artesãos da cestaria de curadoria da aldeia, especialmente dos cestos *arakuryana* e *miaawa*. A casa 3 também possui um número considerável de cestos, mas principalmente os expedientes. Myra e suas filhas costumam fabricar vários destes cestos no cotidiano para transportar produtos da roça, mas principalmente, para transportar e armazenar o barro para a elaboração de vasilhas cerâmicas – elas são oleiras muito dedicadas e possuem um dos maiores estoques de vasilhas da aldeia.

Outro dado interessante a ser observado quando se compara a frequência de objetos por unidade doméstica é que alguns se apresentam unicamente em algumas delas. Este é o caso do cesto cargueiro expediente *marakowara* que aparece somente nas casas 3 e 17. Isto ocorre porque este é um tipo de cesto que somente velhos artesãos como Kwati e Baiu sabem fazer. O mesmo ocorre com as peneiras que se restringem às casas onde moram os velhos artesãos Takamui, Baiu, Kwati e Moreyra (unidades 11, 17, 3 e 14) ou seus parentes (unidades 1, 2, 12, 16). O cesto estojiforme *patuá* é outro exemplo disso, pois os exemplares que encontrei eram de Kwati, Takamui e Moreyra, velhos e bons artesãos Asurini. Também, encontrei um destes cestos na casa de Tukura que é um jovem Asurini que herdou este cesto de seu pai Murawu, depois de sua morte.

No que se refere ao cesto *muiriru* é importante dizer que por ser fabricado, qua-

se exclusivamente, para a venda a sua frequência numérica varia conforme a demanda do comércio. Ele é produzido com certa regularidade pelas mulheres e é difícil haver tão poucos exemplares na aldeia como ocorreu em setembro de 2007.

Outro dado das tabelas (2 e 3), é que alguns objetos trançados possuem uma distribuição mais regular por todas as unidades domésticas. Este é o caso dos abanadores (*tapekwa* e *tapekwapiri*) e dos cestos cargueiros expedientes (*piravitinga* e *piravitinga/piriapara*). Isto se explica pelo fato de serem objetos utilizados na coleta, armazenagem e preparação dos alimentos.

Como se pode perceber, portanto, a variabilidade quantitativa dos objetos trançados na aldeia é um reflexo da dinâmica estabelecida entre tecnologia de produção, conhecimentos técnicos dos artesãos e a sua frequência e modo de uso no cotidiano.

## VI. Conclusão

Assim como em outras sociedades indígenas, entre os Asurini do Xingu a produção da cultura material também resulta da dinâmica que se estabelece entre os preceitos da tradição tecnológica, a incorporação de novas matérias primas e técnicas de produção e a criatividade individual dos produtores.

Conforme Roe (1995:45) “não há contradição entre criatividade individual e protótipos tradicionais”. Assim, os artesãos podem fazer suas escolhas a partir de uma determinada estrutura de possibilidades oferecidas pela tradição cultural. Como foi observado ao longo deste artigo, isto ocorre todo o tempo entre os Asurini. Ou seja, os objetos trançados se transformam em lugar de exercício da criatividade e habilidade individual do artesão. Ao mesmo tempo, conservam aspectos estruturais definidos pela tradição tecnológica transmiti-

da de geração a geração e que estabelece a relação matéria prima, forma e função para os mais diversos artefatos da cultura Asurini.

O interessante é perceber que, assim como em outros contextos culturais, a variabilidade estilística vem definida por uma série de fatores que vão desde as limitações impostas pela matéria prima e técnicas de produção até a mais profunda inventividade dos artesãos. Como sugerem Pryor e Carr (1995:268-281), existe uma diferenciação de níveis no que tange às características estilísticas dos objetos. Existe um nível individual que está ligado às preferências e habilidades dos artesãos e este, por sua vez, pode variar ao longo do tempo e de acordo com a história de vida e preferências do indivíduo. Ao mesmo tempo, existe um nível de estilo familiar que está ligado às estruturas de ensino-aprendizagem e à perpetuação – através do processo de enculturação - de certas normas estruturais do saber-fazer. Isto também pode ir se transformando com o tempo e de acordo com as vicissitudes da trajetória do grupo doméstico. E, finalmente, há um nível do estilo que perpassa o indivíduo e o grupo doméstico e que se estende para o grupo cultural e que se manifesta nos aspectos estruturais da cultura material e que serve de marcador étnico nas suas relações com outros grupos culturais.

Outro aspecto importante a ser considerado nesta reflexão sobre a variabilidade dos trançados Asurini é aquilo que Roe (1995:46-48) definiu como “amnésia cultural”, ou seja, o desaparecimento do conhecimento sobre a tecnologia de produ-

ção de um artefato ou de uma determinada característica estilística. A razão disso, normalmente, é a morte dos artesãos que dominavam estes conhecimentos e que não tiveram tempo de passá-lo de forma definitiva às gerações mais novas. No caso Asurini, isto tem sido uma situação recorrente, pois a cada ano morre um velho artesão e com ele toda uma gama de conhecimentos. A tecnologia da cestaria está sofrendo perdas quantitativas entre os Asurini e isto é possível verificar em se tratando de objetos como as peneiras (*pyrypemkwasiat*), os cestos plataformas (*biaavakwasiat*), e objetos rituais (*akiwita*, *yvriparakwasiat* e *uyvakwasiat*). Os jovens, em sua maioria, não têm se dedicado ao aprendizado destes objetos e isto pode resultar no seu desaparecimento, nos próximos anos. Este fato resultará, ao mesmo tempo, numa variação (diacrônica) e variabilidade (sincrônica) formal e quantitativa dos trançados Asurini.

Muitos pesquisadores têm se dedicado ao estudo etnoarqueológico dos conjuntos artefatuais etnográficos com o intuito de identificar os processos culturais que são responsáveis pela sua variabilidade e variação no tempo e no espaço. Compreender que as causas e os significados da variabilidade artefactual podem ser diversificadas e sujeitas às vicissitudes contextuais permite aos arqueólogos refinarem suas propostas de classificação e interpretação do registro arqueológico. Este trabalho sobre os objetos trançados Asurini é parte deste esforço científico.

**Recebido para publicação em junho de 2009.**

## Referências Bibliográficas

- ADOVASIO, J.M. 1977. *Basketry Technology (A Guide to Identification and Analysis)*. Chicago, Aldine Publishing Company.
- ARNOLD, D. 1983. Design structure and community organization in Quinoa, Peru. In: WASHBURN, D. K. (ed.). *Structure and Cognition in Art*. Cambridge, Cambridge University Press, pp.40-55.
- ARNOLD, D. 1985. *Ceramic Theory and Cultural Process*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BARCELOS NETO, A. 2005. *A Arte dos Sonhos. Uma Iconografia Ameríndia*. Lisboa, Museu Nacional de Etnologia.
- BAILLY, A. 1990. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris, Hachette.
- BAMFORTH, D.B. 1986. Technological efficiency and tool curation. *American Antiquity*, 51 (1):38-51.
- BINFORD, L.R. 1983. Organization and formation processes: looking at curated technologies. In: BINFORD, L.R. *Working at Archaeology*. New York, Academic Press, pp 269-286.
- CARR, C. 1995a. Building a unified middle-range theory of artifact design: historical perspectives and tactics. In: CARR, C. & NEITZEL, J. E. (eds.). *Style, Society and Person (Archaeological and Ethnological Perspectives)*. New York/London, Plenum Press, pp 151-170.
- CARR, C. 1995b. A unified middle-range theory of artifact design. In: CARR, C. & NEITZEL, J. E. (eds.). *Style, Society and Person (Archaeological and Ethnological Perspectives)*. New York/London, Plenum Press, pp 171-258.
- CASTRO, E. 1994. *O Cesto Kaipó dos Krahó: Uma Abordagem Visual*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo.
- CHILDS, S.T. 1991. Style, technology, and iron smelting furnaces in Bantu-speaking Africa. *Journal of Anthropological Archaeology*, 10:332-359.
- CLOTTE, J. & LEWIS-WILLIAMS, D. 1996. *Les Chamanes de la Préhistoire*. Paris, Seuil.
- DIAS, A.S. & SILVA, F.A. 2001. Sistema tecnológico e estilo: as implicações desta interrelação no estudo das indústrias líticas no sul do Brasil. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 11:95-108.
- DIETLER, M & HERBICH, I. 1989. Tich Matek: the technology of Luo pottery production and the definition of ceramic style. *World Archaeology*, 21(1):148-154.
- HEGMON, M. 1992. Archaeological research on style. *Anthropological Annual Review*, 21:517-36.
- JORDAN, P. & SHENNAN, S. 2003. Cultural transmission, language, and basketry traditions amongst the California Indians. *Journal of Anthropological Archaeology*, 22:42-74.
- LAHIRI, N. 1995. Indian metal and metal-related artefacts as cultural signifiers: an ethnographic perspective. *World Archaeology*, 27(1):116-32.
- LEMONNIER, P. Introduction. 1993. In: LEMONNIER, P. (ed.). *Technological Choices. Transformation in Material Cultures since the Neolithic*. London, Routledge, pp 1-35.
- LEROI-GOURHAN, A. 1984. *Evolução e Técnicas (o Homem e a Matéria)*. Lisboa, Edições 70.
- MAHIAS, M.C. 1993. Pottery techniques in India. Technical variants and social choice. In: LEMONNIER, P. (ed.). *Technological Choices. Transformation in Material Cultures since the Neolithic*. London, Routledge, pp 157-180.
- MÜLLER, R. 1990. *Os Asurini do Xingu (História e Arte)*. Campinas, Editora da UNICAMP.
- NELSON, M.C. 1991. The study of technological organization. In: SCHIFFER, M. B. (ed.). *Archaeological Method and Theory – Vol. 3*. Tucson, University of Arizona Press, pp 57-100.

A variabilidade dos trançados dos Asurini do Xingu: uma reflexão etnoarqueológica sobre função, estilo e frequência dos artefatos

- NIETZEL, J. E. 1995. Elite styles in hierarchically organized societies: the chacoan regional system. In: CARR, C. & NEITZEL, J. E. (eds.). *Style, Society and Person (Archaeological and Ethnological Perspectives)*. New York/London, Plenum Press, pp 393-418.
- O'NEALE, L. 1987 Cestaria. In: RIBEIRO, B. (coord.). *Suma Etnológica Brasileira. (Tecnologia Indígena) - Vol. 2*. Petrópolis, Ed. Vozes, pp 323-349.
- PFAFFENBERGER, B. 1992 Social Anthropology of technology. *Anthropological Annual Review*, 21: 491-516.
- PAUKETAT, T.R. & EMERSON, T.E. 1991. The ideology of authority and the power of the pot. *American Anthropologist*, 93(4):919-941.
- PRYOR, J. & CARR, C. 1995. Basketry of Northern California Indians. In: CARR, C. & NEITZEL, J. E. (eds.). *Style, Society and Person (Archaeological and Ethnological Perspectives)*. New York/London, Plenum Press, pp 259-296.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. 1985. *Basketry as Metaphor (Arts and Crafts of the Desana Indians of the Northwest Amazon)*. Los Angeles, University of California.
- RIBEIRO, B. G. 1980. *A Civilização da Palha: A Arte do Trançado dos Índios do Brasil*. Tese de Doutorado. São Paulo, Universidade de São Paulo.
- RIBEIRO, B. G. 1985. *A Arte do Trançado dos Índios do Brasil. Um Estudo Taxonômico*. Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi.
- RIBEIRO, B. G. 1987. A Arte de Trançar: Dois Macroestilos, Dois Modos de Vida. In: RIBEIRO, B. G. (coord.). *Suma Etnológica Brasileira (Tecnologia Indígena) - Vol. 2*. Petrópolis, Ed. Vozes, pp 283-313.
- ROE, P.G. 1980. Art and residence among the Shipibo Indians of Peru: a study in microacculturation. *American Anthropologist*, 82:42-71.
- ROE, P. G. 1995 Style, society, myth, and structure. In: CARR, C. & NEITZEL, J. E. (eds.). *Style, Society and Person (Archaeological and Ethnological Perspectives)*. New York/London, Plenum Press, pp 27-76.
- SACKETT, J. R. 1977. The meaning of style in archaeology: a general model. *American Antiquity*, 42(3):369-380.
- SACKETT, J. R. 1982. Approaches to style in lithic archaeology. *Journal of Anthropological Archaeology*, 1:59-112.
- SACKETT, J. R. 1986. Style and ethnicity in the Kalahari: a reply to Wiessner. *American Antiquity*, 50 (1):154-166.
- SACKETT, J. R. 1993. Style and ethnicity in archaeology: the case for isochrestism. In: CONKEY, M. W. & HASTORF, C. (eds.). *The Uses of Style in Archaeology*. Cambridge, Cambridge University Press, pp 5-17.
- SCHIFFER, M. B. 1987. *Formation Processes of the Archaeological Record*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- SCHIFFER, M. B. & SKIBO, J. 1997. Theory and experiment in the study of technological change. *Current Anthropology*, 28(5):595-622.
- SILVA, F.A. 2000. *As Tecnologias e seus Significados*. Tese de Doutorado. São Paulo, Universidade de São Paulo.
- SILVA, F.A. 2007. O significado da variabilidade artefactual: a cerâmica dos Asurini do Xingu e a plumária dos Kayapó-Xikrin do Catete. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, 2 (1):91-103.
- SILVESTRE, R.E. 1994. The ethnoarchaeology of Kalinga basketry: a preliminary investigation. In: LONGACRE, W. & SKIBO, J. (eds.). *Kalinga Ethnoarchaeology*. Smithsonian Institution Press, Washington, pp 199-208.
- TAVEIRA, E. L. M. 1980. Etnografia da cesta Karajá. *Revista do Museu Paulista (Nova Série)*, São Paulo,

27: 227-258. 1980.

van der LEEUW, S. 1993. Giving the potter a choice. LEMONNIER, P. (ed.). *Technological Choices. Transformation in Material Cultures since the Neolithic*. London, Routledge, pp 238-288.

van VELTHEM, L.H. 1994. Arte indígena: referentes sociais e cosmológicos. In: GRUPIONI, L. D. B. (org.). *Índios no Brasil*. Brasília, Min. da Educação e do Desporto, pp. 83-92.

van VELTHEM, L.H. 1995. *O Belo é a Fera. A Estética da Produção e da Reprodução entre os Wayana*. Tese de Doutorado. São Paulo, Universidade de São Paulo.

van VELTHEM, L.H. 1998. *A Pele do Tulupéré*. Coleção Eduardo Galvão. Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi.

WASHBURN, D.K. & PETITTO, A. 1993. An ethnoarchaeological perspective on textile categories of identification and function. *Journal of Anthropological Archaeology*, 12:150-172.

WIESSNER, P. 1983. Style and social information in Kalahari San projectile points. *American Antiquity*, 48(2): 253-276.