

A CERÂMICA WAUJA: ETNOCLASSIFICAÇÃO, MATÉRIAS-PRIMAS E PROCESSOS TÉCNICOS*

Aristóteles Barcelos Neto**

BARCELOS NETO, A. A cerâmica wauja: etnoclassificação, matérias-primas e processos técnicos. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 15-16: 357-370, 2005-2006.*

RESUMO: A cerâmica wauja é a mais elaborada classe de artefatos do sistema de objetos do Alto Xingu. Seus tipos variam desde minúsculas panelinhas até enormes panelas com 115 cm de diâmetro. Este artigo descreve o sistema nativo de classificação da cerâmica e seu padrão geral de fabricação, atentando para os detalhes que distinguem as qualidades técnica e estética das panelas conforme as percepções wauja.

UNITERMOS: Índios Wauja – Cerâmica – Alto Xingu.

Desde a penúltima década do século XIX, quando teve início o colecionamento etnográfico no Alto Xingu, a cerâmica wauja tem sido a classe de artefatos mais coletada. Desde as duas últimas décadas, somam-se a essa antiga “diáspora” de objetos milhares de “panelinhas” que os Wauja¹ produzem especialmente para as lojas de artesanato indígena. Contudo, o que se

sabe sobre a cerâmica wauja não corresponde à sua impressionante dispersão pelo mundo. Esse enorme volume de artefatos cerâmicos é bastante variado dos pontos de vista formal, estético e das economias simbólicas em que eles se inscrevem. O objetivo desse artigo é oferecer alguns subsídios etnográficos para compreender essa heterogeneidade.

(*) Quero registrar minha gratidão aos Wauja, em especial a Atamai, Itsautaku, Aulahu, Kamo, Yanahin, Kuratu e Hukai. Meus trabalhos de campo foram financiados pelo Governo do Estado da Bahia e pelo Funpesquisa/UFSC (ano de 1998), pelo Museu Nacional de Etnologia (ano 2000), pela FAPESP (anos de 2001, 2002, 2004 e 2005) e pelo Musée du quai Branly (ano de 2005). A CAPES e a FAPESP concederam-me bolsas de estudos em diferentes etapas da pesquisa. Agradeço a Lux Vidal, Maria Rosário Borges, Pedro Agostinho, Maria Rosário Carvalho, Michael Heckenberger, Rafael Bastos, Carlos Fausto e Bruna Franchetto os incentivos para o desenvolvimento das minhas pesquisas no Alto Xingu.

(**) Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Pós-doutorando apatai@usp.br

(1) O leitor encontrará na literatura etnológica o termo “Waurá”, que é o etnônimo difundido desde a primeira publicação sobre o Alto Xingu (Steinen 1886). Optei grafar

“Wauja” por este ser o etnônimo auto-atribuído. Os Wauja são um povo de língua arawak que, há mais de um século, habita as proximidades da margem direita do baixo rio Batovi, na região ocidental da bacia dos formadores do rio Xingu, estado do Mato Grosso, Brasil Central. No entanto, a história dos Wauja no Alto Xingu é bem mais antiga, pesquisas arqueológicas recentes apontam a chegada dos seus ancestrais à região por volta do século IX d.C. (Heckenberger 2001). Desde o século XVIII teve início nessa região a formação de um sistema social multiétnico que integra, além dos Wauja, outros nove grupos de diferentes filiações lingüísticas – Mehinako e Yawalapítí (Arawak); Kuikuro, Kalapalo, Matipu e Nahukwá (Carib); Kamayurá (Tupi-Guarani), Aweti (Tupi) e Trumai (de língua isolada). Os Wauja somam uma população de aproximadamente 380 pessoas, das quais 330 residem em uma aldeia circular com o sistema de praça central e casa das flautas.

Diferentes aspectos da cerâmica wauja foram descritos por Lima (1950), Schultz (1972), Coelho (1981), Hartmann (1986), Myakaki (1978), Heckenberger (1996) e Barcelos Neto (2000).² Nenhuma dessas contribuições e nem mesmo o conjunto delas são exaustivos. Aliás, a cerâmica wauja é um objeto de estudo que está longe de atingir a exaustão. Nesse sentido, é importante mencionar que a profundidade temporal de 1000 anos da cerâmica arawak no Alto Xingu (Heckenberger 1996 e 2001) é um desafio apenas preliminarmente enfrentado. Ademais, deve-se considerar a complexa circunscrição da cerâmica em temas cosmológicos, sociopolíticos e estéticos (Barcelos Neto 2004a, 2004b, 2004c).

Concentrei o escopo deste artigo em aspectos tecno-formais. Todavia, apesar de a técnica de fabricação ser uma só – por modelagem³ –, os resultados finais têm significativas variações. Isso se deve às habilidades desenvolvidas por cada ceramista. Alguns deles esforçam-se durante vários anos seguidos para aperfeiçoar sua técnica. Do ponto de vista wauja, são as diferenças no resultado fabril que interessam, pois elas implicam na durabilidade da peça e no seu uso como pagamento ritual – peças de má qualidade não podem ter esse destino.

Alguns aspectos sociais da produção cerâmica

A arte oleira wauja corresponde à mais elaborada classe de artefatos do sistema de objetos do Alto Xingu. Seus tipos variam desde minúsculas panelinhas que cabem na palma de uma mão até enormes panelas de 115 cm de diâmetro. Quando destinadas aos rituais, as panelas são recobertas

(2) Nesse artigo, abordei apenas aspectos mito-cosmológicos relativos à cerâmica. Segundo a visão perspectivista/animista que os Wauja possuem da sua cultura material, as panelas ligam-se ontologicamente a seres não-humanos (*apapaatai* e *yerupoho*), cuja agência patológica consubstancia-se diretamente na argila e demais matérias-primas usadas na fabricação e pintura da cerâmica. Em Barcelos Neto (2001), o leitor encontrará uma descrição do esquema de classificação dos seres não-humanos a partir das interpretações visuais que os xamãs fazem da mito-cosmologia wauja.

(3) Como descrevo a seguir, os Wauja não utilizam a técnica de acordelamento, tão difundida em outras regiões da Amazônia (Silva 2000).

com pinturas cuidadosas e refinadas que afirmam a *eficácia estética* que esses objetos devem ter em tais contextos. A cerâmica wauja é suporte pedagógico durante a reclusão pubertária das meninas, de brincadeiras infantis, de tradução de imagens oníricas dos xamãs, de prestígios político e econômico, somados ao seu caráter de “objeto de luxo”, e de afirmação identitária na trama xinguana e extra-xinguana.

A tradicional reunião diária que os homens fazem em frente à “casa das flautas” (*kuwakuho*), ao anoitecer, é um evento excepcional para o etnólogo tentar entender os fatos do dia e saber o que poderá ocorrer nos dias seguintes. Vários assuntos entram em pauta, mas nem todos indivíduos participam diretamente ou opinam nas conversas. Com certa frequência participei dessas reuniões. Num dia em particular, no início da minha temporada de campo de 1998, o chefe Atamai transmitiu recados recebidos pelo rádio: encomendas de panelas feitas pelos Kamayurá e por outras aldeias do norte do Parque Indígena do Xingu, avisos de que alguns Yawalapíti e Mehinako visitariam a aldeia para buscar panelas anteriormente encomendadas e a cobrança de uma panela *nukāi* por um senhor Kuikuro, que a esperava ansiosamente, pois sua *nukāi* de cozinhar o caldo venenoso da mandioca tinha se quebrado, semanas antes. Os Wauja ficaram por alguns minutos comentando sobre os recados e discutindo sobre o despacho das encomendas. Nessa mesma reunião, perguntei a um dos meus informantes qual era a importância das panelas para os Wauja. Sem pensar muito ele respondeu: “panela é nossa vida”. No dia seguinte, abordei o assunto das encomendas de panelas com o meu anfitrião, o chefe Atamai, rapidamente ele começou a falar dos ceramistas que ele julgava mais competentes e da importância das panelas: “panela é escola mesmo. Panela é escola do Waurá”.

Para os Wauja, a “panela” é um tipo de “escola” estratégica no complexo jogo das identidades “étnicas” no Xingu e no panorama do contato com a sociedade nacional. As panelas são uma metáfora da identidade Wauja. O aprendizado da modelagem ensina os Wauja a serem Wauja. Esse discurso pode ser observado em vários contextos, seja quando os Wauja oferecem exegeses míticas ou quando valorizam suas exímias habilidades como ceramistas.

Conta esse povo de língua arawak que, há muito tempo, todos os tipos de artefatos cerâmicos

chegaram navegando e cantando sobre o dorso de uma grande cobra-canoa chamada *Kamalu Hai*.⁴ Nessa ocasião, a cobra ofereceu-lhes a visão *primordial* desses artefatos, o que conseqüentemente lhes conferiu o conhecimento *exclusivo* sobre a arte oleira da cobra-canoa. Além disso, antes de ir embora para o oceano, *Kamalu Hai* defecou enormes depósitos de argila ao longo do médio e baixo rio Batovi, para que os Wauja pudessem fazer sua própria cerâmica. Os Wauja afirmam que a *Kamalu Hai* apareceu apenas para eles, por isso nenhum outro povo do Alto Xingu sabe fazer cerâmica.⁵

Na aldeia Wauja, toda casa tem um ou mais ceramistas. Aproximadamente 60% da população adulta fabricam ou têm, pelo menos, conhecimento dos processos técnicos de fabricação da cerâmica e de sua pintura. Nalgumas casas, há até cinco ceramistas ativos. Ao fazer o levantamento de cada unidade residencial de produção cerâmica, notei que os ceramistas considerados, pelos Wauja, os mais competentes e mais produtivos concentravam-se nas mesmas unidades residenciais ou tinham laços de parentesco consanguíneo. A investigação das genealogias dos ceramistas aponta para o fato de que nesse grupo arawak a transmissão dos conhecimentos artísticos mais sofisticados tendem a associar-se às altas “linhagens” de chefia. Desse modo, a “escola da panela” tende a acompanhar as hierarquias internas wauja.

Mesmo tendo muitos ceramistas de ambos os gêneros na aldeia Wauja, apenas alguns são, de fato, considerados exímios. Os melhores em atividade agrupam-se respectivamente em dois núcleos de parentelas consanguíneas.

O aprendizado da cerâmica começa na reclusão pubertária, que funciona como a primeira “escola da panela”. Noto que essa “escola” só é operativa dentro do grupo de substância do aprendiz, pois ninguém sai do seu grupo de substância para ficar recluso em outro grupo. Em geral são as meninas que

aprendem cerâmica na reclusão pubertária. Os homens, por sua vez, aprendem/começam a fazer cerâmica depois dos trinta e cinco anos, porém, desde a adolescência participam de uma ou outra etapa da coleta e processamento de matérias-primas.

A transmissão de conhecimentos artísticos específicos durante a puberdade e adolescência de uma pessoa restringe-se às relações de natureza consanguínea mais imediata, e isso não é válido apenas para o aprendizado da cerâmica: os poucos aprendizes de músicas de flautas sagradas *Kawoká* também são da parentela consanguínea do seu professor. Entre os Wauja, nenhum tipo de conhecimento artístico é difundido indistintamente, ele tende a ser reproduzido dentro do mesmo grupo de substância ou no máximo dentro da mesma parentela consanguínea do seu conhecedor. Desse modo, é de se esperar concentrações de indivíduos talentosos, ou incompetentes também, de acordo com esta “segmentação” do conhecimento. No entanto, isso não garante que todos os aprendizes de um determinado grupo conservarão o conhecimento e a destreza em certas artes.

Existem os ceramistas que modelam bem, mas que desenham relativamente mal, os que modelam e desenham bem, e os que são incompetentes em ambas as técnicas. No entanto, há alguns homens que desenham bem, mas que não sabem modelar. Aparentemente, seria impreciso afirmar que a modelagem é uma arte “mais” feminina e o desenho ornamental “mais” masculino, visto que ambos os gêneros dominam tanto uma técnica quanto a outra. Contudo, num panorama mais amplo da cultura material, o desenho ornamental é *mais* masculino na medida em que os homens produzem uma diversidade muito maior de artefatos ornamentados, além de terem uma pintura corporal mais complexa que a feminina. Há uma lista extensa de artefatos de cultura material que apenas os homens sabem (ou podem) fazer: a composição de desenhos ornamentais no trançado é, por exemplo, uma arte exclusivamente de conhecimento masculino.

(4) Vide texto completo da narrativa mítica em Barcelos Neto (2000 e 2002).

(5) Há também ceramistas na aldeia mehinako, porém, os Wauja afirmam que se trata de pessoas de ascendência wauja e que, além disso, os poucos Mehinako que sabem fazer cerâmica teriam aprendido com os Wauja residentes em sua aldeia. Essas afirmações conferem com os dados que obtive em 1998, 2000, 2001, 2002 e 2004 sobre emigrações temporárias de famílias ceramistas wauja para a aldeia mehinako.

Etnocalificação

Os artefatos cerâmicos wauja extrapolam uma classificação enquanto equipamento meramente doméstico. Muito do que é produzido atualmente destina-se ao mercado de artesanato indígena, em especial as panelas zoomorfas. Há também uma

panela (*yanapo*) usada exclusivamente no ritual de iniciação masculina (*Pohoká*) e vários artefatos feitos com interesses puramente estéticos ou lúdicos. Imagens oníricas dos xamãs podem, por exemplo, orientar a forma de uma panela, a qual muitas vezes não integrará o equipamento doméstico de nenhuma casa, trata-se nada mais do que um objeto de deleite. A “panela-arara” (*kajujutokana*, Fig. 1) e a “imagem do veado-monstro” (*kautákumã opotalapitsi*) são exemplares da tradução plástica para a cerâmica de sonhos do xamã visionário-divinatório (*yakapá*) Itsautaku.⁶

Além das propriedades utilitárias e formais que informam o sistema de classificação da cerâmica, agregam-se aquelas de caráter cosmológico. Uma



Fig. 1 – Panela-arara fabricada por Itsautaku Wauja a partir de um sonho xamânico.

abordagem mais detalhada da relação entre a cosmologia e o sistema visual já foi realizada alhures (Barcelos Neto 2002 e 2004a: cap. 5). A mitologia wauja aponta uma relação curiosa entre as propriedades formais e sonoro-musicais dos objetos cerâmicos, a qual merece aqui algumas considerações.

Conta um mito que todos os tipos de artefatos cerâmicos chegaram originalmente navegando sobre o dorso de uma grande cobra chamada *Kamalu Hai*. As panelas⁷ chegaram cantando o nome de *Kamalu Hai* numa escala de tons agudos

(6) Vide Barcelos Neto (2002) para uma etnografia desse processo de produção artística a partir do sonho e do transe.

(7) No presente contexto, este termo inclui também os torradores de beiju.

e graves, sendo os primeiros cantados pelas panelas menores e os segundos pelas maiores. A chegada mítica das panelas dá-se como uma dramatização musical da sua natureza físico-formal, a escala tonal correspondendo à sua escala dimensional, a qual por sua vez está ligada às propriedades utilitárias de cada panela. Porém, é importante mencionar que a ligação entre essas escalas não é feita de uma maneira taxonômica.

O som próprio de cada panela é percebido com leves batidas em seu fundo externo, a ressonância permite ao Wauja examinar a boa ou má consistência da manufatura. Além disso, procede-se a verificação ocular e tátil do polimento e de possíveis fissuras ocorridas durante a queima da panela. O canto mítico das panelas é um índice de sua forma. Na atualidade, esse canto é transformado num modo êmico de perceber a qualidade dos objetos cerâmicos, portanto não devendo ser confundido como um modo classificatório dos mesmos.

As listas abaixo obedecem aos critérios nativos que classificam a cerâmica por classe e dentro de cada classe por tamanho decrescente. Existem cinco classes (*kamalupo*, *makula*, *héjé*, *tsaktsak* e panelas “zoomorfas”) e outros cinco tipos de artefatos cerâmicos isolados, ou seja, não agrupáveis em nenhuma das classes acima.

1. *Kamalupo*

Kamalupo (Figs. 2 e 8) é a classe de panelas de borda extrovertida e lábio arredondado geralmente empregada no processamento da mandioca e no armazenamento de alimentos. As grandes dimensões da base externa das *kamalupo* (algumas chegam a 115 cm de diâmetro, como a *kamalupo weke*) permitem a elaboração de composições gráficas complexas com motivos variados, algo raro de ser encontrado em panelas com diâmetro externo inferior a 60 cm. A altura externa das *kamalupo* varia entre 35 e 58 cm. O diâmetro da base externa é a medida de maior variação – de 60 a 115 cm. Há oito tipos de *kamalupo*, os quais não são determinados pelo uso e sim pela relação entre altura e diâmetro externos. Porém, é importante esclarecer que o diâmetro da base externa e a altura das paredes externas são os índices que qualificam as potencialidades de uso das *kamalupo*. Ou seja, são as dimensões que determinam os usos e não os usos que determinam o tipo.



Fig. 2 – Panela kamalupo weke.

As kamalupo possuem uma sub-klasse representada por três tipos de panelas (*Heitein*, *Nunukatsāi* e *Nunukatsāitāi*) cujo diâmetro da base exterior mede entre 30 e 60 cm e a altura das paredes externas não é superior a 35 cm. Suas

dimensões reduzidas limitam o seu uso a armazenar e a servir alimentos líquidos de consumo rápido. Esses três tipos de panelas tiveram sua fabricação drasticamente reduzida após a invasão dos caldeirões de alumínio (Tabela 1).

2. Makula

Makula (Fig. 3) é a classe de panelas de uso diverso com borda extrovertida e lábio plano, formando uma espécie de disco. Algumas são tão grandes quanto as *kamalupo*, com o detalhe de que podem ter maior altura e/ou menor espessura das paredes e bordas. A altura média das panelas *makula* varia entre 20 e 40 cm (Tabela 2).

3. Héjé

Héjé (Fig. 4) é a classe de artefatos cerâmicos correspondente ao torrador de beiju, um dos

TABELA 1

Nome da panela	Usos	Dimensões médias do diâmetro da base
1.1 <i>Kamalupo weke</i>	Cozinhar caldo venenoso da mandioca, armazenar polvilho, farinha e água	90 a 115 cm
1.2 <i>Kamalupo ahāpupuku (ou majatāpo)</i>	Cozinhar caldo venenoso da mandioca, armazenar polvilho, farinha e água, espremer e lavar a massa da mandioca.	80 a 95 cm
1.3 <i>Nukāi</i>	Ralar mandioca, cozinhar caldo venenoso da mandioca, pequi e sementes de urucum	65 a 80 cm
1.4 <i>Kamalupo mayayapo</i>	Cozinhar caldo venenoso da mandioca, espremer e lavar a massa da mandioca	65 a 80 cm
1.5 <i>Kamalupo tapapuku</i>	Cozinhar caldo venenoso da mandioca, espremer e lavar a massa da mandioca	65 a 80 cm
1.6 <i>Kamalupo kurisepun</i>	Cozinhar caldo venenoso da mandioca	65 a 80 cm
1.7 <i>Misapo</i>	Espremer e lavar a massa da mandioca	60 a 70 cm
1.8 <i>Witsopo</i>	Ralar mandioca	60 a 70 cm
1.9 <i>Heitein</i>	Transportar água	55 a 60 cm
1.10 <i>Nunukatsāi</i>	Armazenar e servir mingau	40 a 55 cm
1.11 <i>Nunukatsāitāi</i>	Armazenar e servir mingau	30 a 40 cm



Fig. 3 – Panela makula weke.

poucos objetos do equipamento doméstico que continua insubstituível pela tecnologia de artefatos de metal. O *héjé* possui pequenas bordas extrovertidas e lábios suavemente arredondados. Juntamente com as *kamalupo* de grandes dimensões, o *héjé* é o artefato cerâmico mais apreciado pelos Wauja. Considerado absolutamente indispensável, o *héjé* ocupa o centro da casa, o ponto entre as portas frontal e traseira e os dois postes centrais de sustentação do teto (Tabela 3).



Fig. 4 – Torrador de beiju.

TABELA 2

	Nome da panela	Usos	Dimensões médias do diâmetro da base
2.1	<i>Makula weke</i>	Cozinhar grandes quantidades de peixe, sementes de urucum e pequi, espremer e lavar a massa da mandioca, cozinhar caldo venenoso da mandioca na falta de uma <i>nukāi</i>	75 a 85 cm
2.2	<i>Makula tapapuku</i>	Cozinhar peixe	70 a 75 cm
2.2	<i>Makula tapapukutāi</i>	Cozinhar peixe	65 a 70 cm
2.3	<i>Makula</i>	Cozinhar peixe, torrar farinha	45 a 65 cm
2.4	<i>Makulatāi</i>	Panela pequena usada para comer peixe individualmente, normalmente pertence a homens adultos casados	20 a 45 cm
2.5	<i>Makulatāitsāi</i>	Panela muito pequena usada para comer peixe individualmente, normalmente pertence a crianças e pré-adolescentes	10 a 20 cm

TABELA 3

	Nome do artefato	Usos	Dimensões médias do diâmetro da base
3.1	<i>Héjé weke</i>	Torrar beijus muito grandes, em geral aqueles servidos durante as festas inter-aldeãs	90 a 105 cm
3.2	<i>Héjé ahāponapuku</i>	Torrar beijus grandes	80 a 90 cm
3.3	<i>Héjé ahāponapukutāi</i>	Torrar beijus para unidades familiares de 10 a 12 pessoas	65 a 80 cm
3.4	<i>Héjé ahākapuku</i>	Torrar beijus para unidades familiares de 7 a 9 pessoas	45 a 65 cm
3.5	<i>Héjétāi</i>	Torrar beijus pequenos	35 a 45 cm

4. *Tsaksak*

As panelas *tsaktask* são conhecidas por terem no interior bolinhas de cerâmica que as tornam semelhantes a um chocalho. Possuem, invariavelmente, bordas extrovertidas e lábios arredondados. Sua fabricação também foi amplamente reduzida após o ingresso de caldeirões de alumínio (Tabela 4).

5. *Panelas zoomorfas*

Esta é a classe de artefatos cerâmicos que apresenta a maior diversidade de formas. São as únicas panelas que possuem borda direta. Não há nenhuma prescrição formal para a modelagem dessas panelas. É possível encontrar panelas-morcego com borda direta ou extrovertida, e panelas-pássaro com lábio arredondado ou plano. A combinação de formas é bastante livre. As bordas podem receber apêndices a formar cabeças, patas, antenas, asas, braços, pernas, ferrões e rabos. É

possível encontrar pernas ou pés aplicados na base, e cabeças nas extremidades opostas de uma mesma panela a formar um *apapaatai* bicéfalo.

Nas panelas zoomorfas é representado um número muito extenso de animais (Figs. 1 e 5), inclusive aqueles conhecidos após o contato com os brancos, como cachorros, gatos, galinhas, vacas e animais nativos de outros continentes que os índios conhecem em zoológicos. A modelagem desses animais “estrangeiros” não é freqüente. Algumas panelas inspiradas em dinossauros vistos em filmes exibidos na televisão fizeram sucesso entre os Wauja tanto como brinquedo infantil quanto como recipiente para servir alimentos. Os animais dos ecossistemas xinguanos são os preferidos para modelagem. Em 1998 e 2000, identifiquei a representação de 47 espécies de animais nativos na cerâmica, conforme a lista da Tabela 5.

As dimensões das panelas zoomorfas variam enormemente: há algumas que cabem na palma de uma mão (Fig. 6) e outras tão grandes que servem

TABELA 4

	Nome da panela	Usos	Dimensões médias do diâmetro da base
4.1	<i>Tsaksak weke</i>	Servir mingau de pequi e mandioca	45 a 50 cm
4.2	<i>Tsaksak</i>	Servir mingau de pequi e mandioca	25 a 45 cm
4.3	<i>Tsaksaktāi</i>	Destinada ao mercado de artesanato indígena	15 a 25 cm
4.4	<i>Tsaksaktāitsāi</i>	Destinada ao mercado de artesanato indígena	5 a 15 cm

TABELA 5

Wauja	Português	Latim
<i>Awajatuvalu</i>	Urubu	<i>Coragyps atratus foetens</i>
<i>Aluwa</i>	Morcego	Chiroptera spp.
<i>Atapoja</i>	Vespa	Espécie não identificada
<i>Autu</i>	Queixada	<i>Tayassu pecari pecari</i>
<i>Awaulu</i>	Raposa	<i>Dusicyom velutus</i>
<i>Eyusi</i>	Rã	<i>Pipa pipa</i>
<i>Ewejo</i>	Ariranha	<i>Pteronura brasiliensis</i>
<i>Ikixuno</i>	Abelha	<i>Apis mellifera</i>
<i>Ixeho</i>	Capivara	<i>Hydrochoerus hydrochaeris</i>
<i>Iyumu</i>	Mutum	<i>Crax fasciolata</i>
<i>Kākāya</i>	Gaivota	<i>Larus maculipennis</i>
<i>Kajujuto</i>	Arara	<i>Anodorhynchus</i> sp.
<i>Kajutukalu</i>	Sapo-cururu	<i>Bufo marinus</i>
<i>Kyakya</i>	Coruja	<i>Bubu virginianus nacurutu</i>
<i>Kujupoja</i>	Gavião-real	<i>Harpya harpya</i>
<i>Kulukulusi</i>	“Pássaro grande, parece urubu, come minhoca”	Espécie não identificada
<i>Kumesi</i>	Beija-flor	Trochilidae sp.
<i>Kupá</i>	Carrapato	Gênero <i>Amblyomma</i>
<i>Malula</i>	Tatu-canastra	<i>Priodontes giganteus</i>
<i>Mei</i>	“Formigão”	Espécie não identificada
<i>Mepelesi</i>	Sanguessuga	<i>Hirudus medicinalis</i>
<i>Outala</i>	Onça parda	<i>Felis pardalis</i>
<i>Paho</i>	Macaco-prego	<i>Cebus apella</i>
<i>Puixa</i>	Matrinchã	Characidae sp.
<i>Sakalu</i>	Papagaio	<i>Amazona aestiva</i>
<i>Talapi</i>	Peixe-pato	Espécie não identificada
<i>Talau</i>	“Pássaro parecido com <i>tapa-tapa</i> ”	Espécie não identificada
<i>Teme</i>	Anta	<i>Tapirus terrestris</i>
<i>Teme okupala</i>	“Carrapato de anta” ou “Carrapato estrela”	Gênero <i>Amblyomma</i>
<i>Tikau</i>	“Parece rã”	Espécie não identificada
<i>Tulupi</i>	Peixe pintado	<i>Pseudoplatystoma corruscans</i>
<i>Tupatu</i>	Peixe	Espécie não identificada
<i>Ulako</i>	Peixe-elétrico	<i>Electrophorus electricus</i>
<i>Ulu-pu-kumã</i>	Urubu-rei	<i>Sarcoramphus papa</i>
<i>Yaká</i>	Jacaré	<i>Caiman crocodilus</i>
<i>Yalatu</i>	Caranguejo	<i>Trichodactylus fluviatilis</i>
<i>Yanumaka kapala</i>	Onça pintada	<i>Panthera onca</i>
<i>Yanumaka yalaki</i>	Onça pintada negra	<i>Panthera onca</i>
<i>Yapu</i>	Arraia	<i>Elipisurus strongylopterus</i>
<i>Yasiyulá</i>	“Parece pato, só que mergulha”	Espécie não identificada
<i>Yuluma</i>	Piranha	<i>Pygocentrus</i> sp.
<i>Yuma</i>	Pirarara	<i>Phractocephalus</i> sp.
<i>Yutá</i>	Veado campeiro	<i>Ozotocerus bezoarticus</i>
<i>Wajã</i>	Pássaro	Espécie não identificada
<i>Wapi</i>	Peixe cachorra	<i>Raphiodon</i> sp.
<i>Wejeje</i>	“Parece rã, mas é menor”	Espécie não identificada
<i>Weu</i>	Escaravelho	Espécie não identificada



Fig. 5 – Panelinha-sanguessuga.

para cozinhar um peixe-cachorra inteiro, como a *itsakana*⁸ (panela-canoa). No conjunto de panelas que a literatura xinguana denomina “zoomorfa” há três que não são animais: uma delas é a *itsakana*, que, como o próprio nome diz, é uma panela-canoa, ou seja, um “modelo reduzido” de uma canoa. As duas outras exceções são a *iyãukana* (panela-gente) e a *yerupohokana* (outro tipo de panela-gente).

O uso cotidiano das panelas zoomorfas resume-se basicamente em servir alimentos cozidos e guardar pimenta, sal, restos de comida e pequenos objetos, como linhas, agulhas, pinças, miçangas etc.. As panelas zoomorfas têm um caráter lúdico inquestionável, que adquire maior saliência entre aquelas destinadas às crianças: elas são panelas-brinquedos. Tais objetos são de uso individual, cercado de muito ciúme. Toda criança tem sua própria panelinha zoomorfa, que normalmente é presenteada logo que ela aprende a comer sozinha. Muitas crianças atam cordões em suas panelas e as arrastam como se fossem carros e tratores. Quando os adolescentes saem da reclusão não comem mais em panelinhas, seu peixe é servido sobre um pedaço de beiju, jovens do sexo masculino só voltarão a ter seu peixe servido em panelinhas quando se casarem.

6. Outros artefatos cerâmicos (Tabela 6)

Na Festa do Pequi – ritual sazonal realizado entre outubro e dezembro, quando essa fruta madura e começa a cair das árvores – são fabricados pequenos objetos com a forma dos órgão genitais

(8) O sufixo *kana* refere-se à forma côncava ou oca de qualquer objeto, *kanatã* é a sua forma diminutiva.



Fig. 6 – Apayupi Wauja mostra miniaturas de panelas.

masculinos e femininos. Eles são usados em uma brincadeira ritual na qual homens e mulheres trocam insultos e lançam contra si os pequenos genitais de cerâmica. A violência com que esses objetos são usados os torna extremamente efêmeros.

Matérias-primas e processos técnicos

A fabricação e pintura da cerâmica entre os Wauja são ofícios que demandam um número pequeno de matérias-primas submetidas a processos técnicos bastante especializados, resultando numa cerâmica de alto padrão técnico.

A argila escura (*kamalu yalaki*) e o espongiário lacustre *akukutai* (usado como anti-plástico após um processo de secagem e queima) são as matérias-primas que compõem a pasta de modelagem. A coleta desses dois materiais ocorre no período da baixa máxima dos rios e lagoas, que corresponde aos meses de agosto e setembro. O período de maior produção

TABELA 6

	Nome do artefato	Usos	Dimensões médias
6.1	<i>Mutsukuri</i>	Pote com tampa usado para armazenamento de água	Diâmetro: 35 a 40cm; Altura: 60 a 70 cm
6.2	<i>Yanapo</i>	Panela usada no ritual iniciação masculina (<i>Pohoká</i>)	Diâmetro: 20 a 30 cm; Altura: 20 a 25 cm
6.3			
6.4	<i>Ulukati</i>	Socador de pimenta cilíndrico	Comprimento: 12 a 16 cm
6.5	<i>Munutai</i>	Bases cônicas de apoio para as panelas e torradores de beiju	Diâmetro: 10 e 16 cm; Altura: 12 a 22 cm
	<i>Kohojujuto</i>	Fragmentos da base das <i>kamalupo</i> e dos torradores quebrados usados na montagem dos “fornos” de casca de árvore para a queima da cerâmica	Por serem fragmentos de formas circulares, suas dimensões são muito variadas e irregulares. Em geral, medem de 50 a 90 cm de comprimento

cerâmica é entre os meses de novembro e março, os quais marcam a estação das chuvas. Certas quantidades de argila e anti-plástico podem ficar guardadas por vários meses nas casas, sendo usadas na medida em que se faz necessária a fabricação de uma nova panela, seja por encomenda, ou para substituir alguma peça que por acaso se quebrou.

O processo de fabricação de uma panela passa por oito a dez etapas a depender do artefato que se objetiva fazer. Para a obtenção da argila e do espongiário lacustre *akukutai* é necessário mergulhar nos pontos do rio e da lagoa onde existem os depósitos. Como os mesmos encontram-se relativamente distantes, é preciso que a carga seja transportada de canoa e carregada até a aldeia em cestos do tipo *mayapalu* ou em bacias de alumínio.

Para transformar o *akukutai* em anti-plástico, o mesmo deve secar ao sol por uns cinco dias e depois passar por um processo de queima numa fogueira de gravetos, que o tornará um pó ocre, passando então a ser chamado de *akukupe*,⁹ que é

de fato a matéria-prima usada como anti-plástico entre os Wauja. Antes de iniciar a modelagem de uma peça, o ceramista limpará a argila de impurezas, como eventuais gravetos, pedacinhos de madeira e cascas de frutos e moluscos. É importante notar que não há detritos líticos na argila usada pelos Wauja. O trabalho de limpeza é simples e rápido, pois ele não é exaustivo, ademais, durante o processo de modelagem pode-se aprimorar a limpeza.

Um ceramista wauja não limpa antecipadamente toda a argila que armazena em sua casa ao longo de uma estação de coleta, mas apenas a quantidade necessária para modelar a peça que ele deseja. Por outro lado, todo o *akukutai* coletado é logo queimado e o pó resultante (*akukupe*) é cuidadosamente guardado em fardos protegidos contra umidade. As reservas domésticas de *akukupe* são tão valiosas quanto as de argila. Os Wauja dizem que a mistura correta de argila e *akukupe* para obtenção da pasta de modelagem é percebida antes pelo tato do que pela visão. Com a mistura de *akukupe*, a plasticidade da argila pura (fria por definição) torna-se “quente”, ou seja, adquire a plasticidade ideal para a modelagem. A adição de *akukupe* à argila não deve ser excessiva, pois com o passar dos dias a peça modelada poderá ressecar e endurecer muito rapidamente, expondo micro-rachaduras, que comprometerão a integridade da peça. Por outro lado, se a quantidade de *akukupe* adicionada for inferior ao necessá-

(9) Segundo Heckenberger (1996: 70), o *akukupe* usado pelos Wauja é o mesmo cauxi amplamente descrito por arqueólogos nas indústrias cerâmicas pré-coloniais da Amazônia. Nas palavras do autor: “Em todos os casos, a técnica de manufatura dos recipientes cerâmicos da Fase Ipavu (datada ente 800-900 d.C) é semelhante àquela das panelas xinguanas contemporâneas, produzidas em sua quase totalidade pelos Waurá.”

rio, a panela não suportará a pressão durante as fases de raspagem e lixamento. A resistência de uma panela ou torrador depende, em grande parte, da dosagem correta de *akukupe*.

As vasilhas de cerâmica são sempre iniciadas pelo fundo a partir de um pedaço homogêneo de argila temperada que é achatado e esparramado para os lados até se obter o diâmetro e a espessura pretendidos. Pedacos menores de argila são sucessivamente adicionados de baixo para cima até se modelar a lateral, que é executada com movimentos sinuosos e sincronizados que configuram a lateral tradicionalmente ondulada (Fig. 7). Em seguida, modela-se uma borda extrovertida com lábio arredondado ou plano a depender do tipo de panela que o ceramista resolveu modelar.



Fig. 7 – Mulher wauja fabricando uma panela nukãï.

Caso ele esteja modelando uma panela zoomorfa, os apliques que caracterizarão o animal poderão ser adicionados posteriormente, mas se a

panela zoomorfa for muito pequena, ou se está sendo feita sem requintes, o ceramista modelará de uma só vez a panelinha, puxando das bordas as formas zoomorfas que ele escolher.

Terminada a modelagem, a peça vai para o sol. Dependendo do seu tamanho, ela poderá ficar vários dias secando, e se o ceramista não tiver pressa de terminar a peça, a mesma poderá permanecer por algumas semanas num canto da casa ou do rancho oleiro. Entre abril e maio de 1998, durante minhas freqüentes visitas a uma das principais unidades domésticas de produção de cerâmica, eu sempre via uma *kamalupo weke* recém-saída da secagem, que nunca tinha sua conclusão avançada. Quando deixei a aldeia wauja, a peça continuava como eu a tinha visto dois meses antes. Mas quando se tem pressa, uma panela *kamalupo weke* pode ser totalmente concluída em, no mínimo, duas semanas de intenso trabalho.

O resultado da modelagem é sempre uma peça grossa, com excesso de pasta, que depois da secagem ao sol passará por, pelo menos, uma dezena de raspagens e lixamentos até atingir a textura e espessura ideais. Para a raspagem usa-se tradicionalmente as conchas de um molusco bivalve chamada *ulu*, ou *ulutãï* (a mesma concha, porém de menor tamanho), a *ulu* é também usada para descascar mandioca. O uso dessas conchas é hoje restrito, pois desde algumas décadas elas foram substituídas por colheres no processo de raspagem da cerâmica, e por tampas de latas de manteiga no processo de descascar mandioca. As conchas têm menos eficiência técnica nos dois processos devido à necessidade de afiá-las com freqüência, pois dependendo da dureza da superfície a ser raspada o fio de sua lâmina quebra-se em diferentes pontos, chegando às vezes a provocar leves sulcos na superfície da peça. O trabalho de raspagem pode levar horas ou, a depender do tamanho da peça, até uma semana, nesse caso ele pode ser executado por mais de uma pessoa. Todo o excesso de pasta que foi retirado no processo de raspagem é guardado para ser reutilizado. Normalmente, em casas onde a produção é grande, essas raspas de argila ressecada ficam acumuladas em bacias de alumínio ou panelas inacabadas.

O lixamento é o processo seguinte à raspagem. Aqui também a eficiência técnica de outros materiais substituiu quase que totalmente o *kausepése*, uma folha de textura relativamente fina, que era um dos poucos materiais conhecido como lixa. Atualmente

usam-se lixas industriais de várias texturas à base de areia, cola e papel ou lonita. O *kausepése* é empregado na fase final de lixamento, mas isso só se o ceramista não tiver a mão uma lixa industrial de textura fina. Começa-se sempre pela lixa mais grossa, passando então para lixas com texturas que diminuam gradativamente. Assim como as raspas de argila, o pó que resulta desse trabalho é guardado para reaproveitamento.

O último processo antes da queima consiste em alisar a peça com uma pedrinha redonda (Fig. 8), que é constantemente molhada com o sumo de uma casca de árvore chamada *yapita*. A qualidade final das peças depende muito dos processos de lixamento e alisamento. O torrador de beiju, por exemplo, não pode ter a superfície interna rugosa, pois o beiju poderá grudar, deitando fora toda uma laboriosa dedicação culinária. Peças com aspecto rugoso ou com texturas grossas e salientes, além de serem inadequadas ao trabalho doméstico, não correspondem ao padrão estético desejado pelos Wauja.



Fig. 8 – *Ulusã Wauja* alisa uma panela *nukã*.

A queima da cerâmica é realizada ao ar livre, no interior de uma estrutura cônica, feita de cascas de árvore (*ajata*, espécie não-identificada) distribuídas uniformemente e recobertas com *kohojujuto* (pedaços de panelas quebradas). A estrutura de queima varia entre 60 cm e 100 cm de altura. A necessidade de o calor atingir de modo mais ou menos homogêneo a totalidade das peças impõe limites às dimensões das estruturas de queima. Assim, o número de peças a ser queimado

numa única estrutura sempre corresponde à exigência técnica da distribuição homogênea de calor.

Numa única estrutura de queima podem ser acondicionados artefatos cerâmicos de diversos tamanhos. Nesse caso, as *kamalupo* e *makula* são colocadas em posição invertida, e em cima, em baixo e/ou em suas laterais distribuem-se as panelinhas zoomorfas. Em uma estrutura de queima feita apenas para panelinhas, as maiores ficam em baixo e as menores em cima. Tais estruturas comportam apenas uma *kamalupo* ou uma *makula* por queima.

A queima dura de três a quatro horas, a depender do tamanho do “forno”. No auge da liberação de calor, as peças ficam vermelhas como brasa, atingindo temperaturas superiores a 450 graus centígrados. Lentamente, a *ajata* vai virando cinza e as peças, que antes da queima eram acinzentadas, adquirem um tom ocre muito claro (“biscoito”). Considera-se que a queima terminou apenas quando as peças estão frias, ou seja, em condição para pintura. A queima da cerâmica wauja tem apenas uma exceção, que é a da panela *tsaktsak*. Por ter a parte inferior oca, ela não pode ser submetida às altas temperaturas de queima com *ajata*, pois o fundo estouraria durante a queima, a solução técnica para o caso específico da *tsaktsak* é uma queima branda e demorada numa fogueira de gravetos.

A última etapa do processo de produção cerâmica é a pintura, que pode ser executada segundo quatro técnicas variáveis de acordo com as tintas empregadas. Uma delas, a *yuri*, é feita com fuligem e com um aglutinante vegetal extraído da madeira de uma árvore homônima. Para a obtenção da tinta, a madeira de *yuri* deve ser raspada e macerada com água e fuligem até se obter um líquido espesso, não sendo necessária sua queima. A tinta pode ser aplicada diretamente sobre as superfícies interna e externa, aliás, tintas pretas, como a *yuri* são empregadas tanto na decoração externa com motivos gráficos quanto no enegrecimento interno das peças. Em algumas casas, vi ceramistas guardarem o preparado de *yuri* por várias semanas; e se ele secar basta adicionar água. A tinta *yuri* proporciona um brilho leve e uma pigmentação intensa à peça, mas tem pouca durabilidade, pois se descasca quando exposta ao sol ou se acondicionada em ambientes muito úmidos. A *yuri* também é empregada na pintura de artefatos de madeira como

remos, máscaras, pás de beiju, desenterradores e raladores de mandioca, e no enegrecimento da fibra *wixato* (taquarinha), usada para fabricação de cestos cargueiros.

A *māuatā* é a outra tinta usada na pintura de motivos gráficos e no enegrecimento do interior das painéis e torradores de beiju. Seu uso, porém, é exclusivo na cerâmica, e emprega uma técnica um pouco mais laboriosa que a anterior. *Māuatā* é um pigmento vegetal extraído da casca de uma árvore homônima. Depois de macerada a casca e diluída em água, a tinta está pronta. Com um pincel de algodão fino o pintor desenha os motivos sobre a superfície e cobre uniformemente o interior e a borda da peça com *māuatā*, que é logo absorvida pela superfície seca e porosa da peça. A pintura apresenta então uma coloração marrom muito clara. Para o escurecimento e a fixação da pintura com *māuatā*, a peça deve ser submetida a um aquecimento numa pequena fogueira de sapé, só assim a cor negra, característica dos motivos gráficos e do interior das painéis, pode sobressair-se e fixar-se de vez.

O *topepe* é um pigmento mineral de cor avermelhada encontrado nas lagoas e nos rios da região, sendo empregado cru apenas no exterior das painéis, geralmente visando produzir campos avermelhados para contrastar com campos decorados com motivos gráficos pintados com as técnicas do *yuri* e do *māuatā*. Diferentemente dessas técnicas, ele é passado na peça crua, sendo apenas através da queima que a cor avermelhada do *topepe* fixa-se definitivamente, demonstrando ser dentre todos os pigmentos o mais durável. A pintura vermelha com *topepe* é feita esfregando um pequeno pedaço do mineral umedecido na área escolhida. Por não serem empregados pincéis na pintura com o *topepe*, a limitação na composição com motivos gráficos tradicionais nesse tipo de técnica é grande, pois sem pincéis é impossível executar os pequenos detalhes característicos dos motivos. Dentre todos os artefatos de cerâmica wauja que pude analisar – isso contando com centenas de peças pertencentes a vários museus (Barcelos Neto 1999) –, a técnica de pintura com *topepe* tem sido empregada na composição dos motivos gráficos *yetulaga naku* (“campo do jogo da bola de mangaba”), *puku tiwi* (círculo grande) e *wui onapula* (“caminho de cobra”, motivo sinuoso

também conhecido como *kassukupé*), além do motivo *mohāja-mona*, que corresponde aos campos avermelhados num ou noutro pequeno detalhe das painéis zoomorfas. Uma característica importante é que não há sobreposição de técnicas de pintura: sobre o *mohāja-mona* não se emprega nenhum outro motivo, ou seja, numa superfície pintada com *topepe* não se pinta com *yuri* ou *māuatā*.

Além do *topepe*, emprega-se outro pigmento vermelho, o *yuku* (urucum) que é extraído a partir do cozimento das sementes da árvore *bixa orellana*. O urucum é usado na pintura, ou melhor, na unção do exterior de peças de médias e pequenas dimensões, em especial as painéis zoomorfas. Nessa técnica, ao invés dos tradicionais pincéis de algodão, empregam-se apenas as palmas da mão untadas de urucum.

Somados à destreza do pintor, os pincéis de algodão são instrumentos de precisão, meios perfeitos para a pintura da cerâmica, tanto que os Wauja desprezam os pincéis industriais, porque os mesmos têm cerdas flexíveis e o cabo rígido o que acaba dificultando ou borrando as peças. Os pincéis de algodão têm cabos levemente flexíveis e pontas macias e firmes, permitindo o mesmo deslizar de modo suave sobre as superfícies porosas das painéis. A espessura do pincel pode ser aumentada ou diminuída a depender da quantidade de algodão enrolado na ponta. O resultado da pintura com pincel de algodão é sempre satisfatório quando a proporção entre a espessura do pincel e os traços do desenho é equilibrada. Esses pincéis de algodão são usados na pintura da grande maioria dos artefatos wauja. Tendo durabilidade efêmera e sendo de fácil confecção, tais pincéis são constantemente substituídos a cada sessão de pintura.

Todos os processos técnicos envolvidos na olaria wauja são também *processos estéticos*. A beleza dos artefatos alcançada ao fim desses processos não é apenas um índice de sua eficácia técnica, mas também social (Barcelos Neto 2004a, 2004b, 2004c). Nesse sentido, a cerâmica wauja corresponde àquilo que Alfred Gell (1992) chamou de *tecnologia do encantamento*. Sua capacidade de encantamento é, do ponto de vista da cosmologia wauja, o atributo que confirma a sua posição híbrida entre o mundo dos humanos e o mundo dos seres sobrenaturais.

BARCELOS NETO, A. A cerâmica wauja: etnoclassificação, matérias-primas e processos técnicos. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 15-16: 357-370, 2005-2006.

BARCELOS NETO, A. Wauja Ceramics: Ethn classification, Materials and Manufacturing Processes. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 15-16: 357-370, 2005-2006.

ABSTRACT: The Wauja ceramics is the most elaborate class of artifacts in the Upper Xingu system of objects. Their types varies from very little recipients to 115 cm diameter bowls. This article describes the native classificatory system of the ceramics and its general pattern of fabrication focusing on Wauja perceptions of the technical and aesthetic qualities of the bowls.

UNITERMS: Wauja Indians – Ceramics – Upper Xingu Cultural Area.

Referências bibliográficas

- BARCELOS NETO, A.
1999 Coleções etnográficas do Alto Xingu: 1884-1998. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 9: 239-255.
2000 Panelas que cantam e que devoram: a cerâmica wauja. J. Pais de Brito (Org.) *Os índios, nós*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia: 136-153.
2001 O universo visual dos xamãs wauja (Alto Xingu). *Journal de la Société des Américanistes*, Paris, 87: 137-161.
2002 *A arte dos sonhos: uma iconografia ameríndia*. Lisboa: Assírio & Alvim/ Museu Nacional de Etnologia. Prefácio de Elsje Maria Lagrou.
2004a *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. São Paulo, FFLCH-USP.
2004b *Com os índios Wauja: objectos e personagens de uma coleção amazônica*. Lisboa, Museu Nacional de Etnologia (versão inglesa *Visiting the Wauja Indians: masks and other living objects from an Amazonian collection*, tradução de David Rodgers). Apresentação de Joaquim Pais de Brito.
2004c Processo criativo e apreciação estética no grafismo wauja. *Cadernos de Campo*, São Paulo, 12: 87-108, São Paulo.
- COELHO, V.P.
1981 Alguns aspectos da cerâmica dos índios Waurá. *Coleção Museu Paulista, Série Ensaios*, São Paulo, 4: 55-84.
- GELL, A.
1992 The technology of enchantment and the enchantment of technology. J. Coote; A. Shelton (Eds.) *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford, Clarendon Press: 40-63.
- HARTMANN, G.
1986 *Keramik des Alto Xingú, Zentral-Brasilien*. Berlin: Museum für Völkerkunde Berlin.
- HECKENBERGER, M.
1996 *War and peace in the shadow of empire: sociopolitical change in the Upper Xingu of Southeastern Amazonia, A.D. 1400-2000*. Tese de Doutorado em Arqueologia. Pittsburg, Universidade de Pittsburg.
2001 Estrutura, história e transformação: a cultura xinguana na longue durée, 1000-2000 d.C. B. Franchetto; M. Heckenberger (Orgs.) *Os povos do Alto Xingu: história e cultura*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ: 21-62.
- LIMA, P.E.
1950 Os índios Waurá. Observações gerais. A cerâmica. *Boletim do Museu Nacional* (n.s.), Antropologia, Rio de Janeiro, 9: 1-44.
- MYAZAKI, N.
1978 Cerâmica waurá: mudanças de tipos. *Coleção Museu Paulista, Série Ensaios*, 2, São Paulo.
- SCHULTZ, H.; CHIARA, V.
1972 Informações etnográficas sobre os índios Waurá. *Atas do 38º Congresso Internacional de Americanistas*, Stuttgart, 3: 285-308.
- SILVA, F.
2000 *As tecnologias e seus significados. Um estudo da cerâmica asurini e do trançado kayapó-xikrin sob uma perspectiva etnoarqueológica*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. São Paulo, FFLCH-USP.
- STEINEN, K. VON DEN
1886 *Durch Central Brasilien*. Leipzig: Brockhaus.

Recebido para publicação em 15 de outubro de 2005.