

REVISTA
DO
MUSEU PAULISTA

NOVA SÉRIE — VOLUME XXX
SÃO PAULO
1985

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

HERIARTE, Maurício de. "Descrição do Estado do Maranhão, Pará, Corupá e Rio das Amazonas". In: VARNHAGEN. *História Geral do Brasil*, III:171-190, 8. ed., São Paulo, 1975.

SIMON, Pedro. *The Expedition of Pedro de Ursua & Lope de Aguirre in Search of El Dorado and Omagua in 1560-1*. Londres, Hackluyt, 1861 (Reprint 1971).

SOUZA, André Fernandes de. "Notícias geográficas da Capitania do Rio Negro no grande rio Amazonas" (s.d.). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Tomo X:411-504, Rio de Janeiro, 1848.

VASQUEZ DE ESPINOSA, Antonio. *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*. Washington, Smithsonian Institution, Miscellaneous Collection, 108, 1948.

OS ESTUDOS DE CULTURA MATERIAL: PROPÓSITOS E MÉTODOS (*)

Berta G. Ribeiro (**).

Nas últimas décadas, o estudo do artesanato indígena foi relegado a segundo plano, ou praticamente abandonado. Esta atitude vem sendo pouco a pouco revista, na medida em que o sistema de objetos começa a ser percebido como parte integrante de todas as esferas da cultura (Munn 1973:2).

Um argumento irretorquível dos que defendem os estudos de cultura material é o de que eles refletem, em seu conjunto, a ecologia, a economia e, em função disso, o estilo de vida dos povos indígenas. No caso das tribos da floresta tropical, trata-se, como todos sabem, de horticultores que fazem um rodízio das roças, prática esta conhecida como agricultura itinerante. A rotatividade de roças, campos de caça e até mesmo aldeias obriga a reposição dos elementos de cultura material. Eles são facilmente reproduzidos nos novos assentamentos, não só devido à disponibilidade das matérias-primas exigidas, como a simplicidade intrínseca da maioria deles. Isso é ainda mais verdadeiro no caso de grupos essencialmente caçadores e coletores, a exemplo dos Amahuaca, do Peru. Suas casas podem ser construídas em três dias, afirma Carneiro (1974:16). E, ao decidirem mudar seu estabelecimento "... não enfrentam a inércia de uma sociedade que vive numa grande aldeia, que tem casas sólidas e uma autoridade política centralizada" (ibidem).

A importância do estudo das coleções etnográficas guardadas em museus e, mais ainda, da cultura material viva — isto é, em funcionamento — pode ser assim resumida:

1. para os arqueólogos, vem a ser a matéria-prima com que, penosamente, procuram reconstituir a vida de povos extintos. Em trabalho de campo, os etnoarqueólogos tratam de associar a difusão do artefato a idéias e inovações, e responder à pergunta: "por que algumas coisas se difundem numa área e outras não?" (Hodder 1978:269).
2. Para os etnohistoriadores, as "expressões materiais da cultura" provêem evidências diretas para períodos históricos não documentados pelo testemunho escrito, uma vez que, como acentua Thelka Hartmann (1976:180) "constituem a parte visível do passado de grupos tribais". Sua importância deriva do fato de representarem um indício adicional de migrações, contatos, trocas

(*) Comunicação originalmente apresentada na 8.^a Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Águas de São Paulo, São Paulo, outubro/1984.

(**) Do Museu do Índio da Fundação Nacional do Índio, Rio de Janeiro.

e comércio intertribal, que favorecem influências recíprocas entre os povos.

3. Para o etnólogo, o artefato informa sobre os padrões de comportamento dos participantes de uma sociedade, sua adaptação ecológica, os meios de subsistência e, na qualidade de "texto visual" (Munn 1973:XX) sobre os valores que o grupo cultua. Para alcançar essa compreensão cabe estudar o artefato no contexto a que pertence. Quando este é abstraído, como nos estudos feitos à base de coleções de museus, é praticamente impossível recuperar esses significados. Ou seja, a lógica subjacente aos sistemas simbólicos.

4. Para o museólogo — investido da guarda e conservação de coleções — cabe catalogá-las corretamente e transformá-las em fonte primária acessível para fins científicos e didáticos. Neste caso, o estudo das coleções assemelha-se à pesquisa de documentos em arquivos. Num e noutro caso, cumpre ao analista investigar, prévia e prioritariamente, as condições do colecionamento, a mentalidade e atitude do colecionador frente à sociedade que documenta, bem como a época e o campo intelectual em que atuou.

Finalmente, a cultura material constitui o único indicador seguro do desenvolvimento tecnológico de um grupo humano. Aceitando-se embora o relativismo cultural em várias esferas — um tipo de família não é anterior a outro, ou uma língua não é mais perfeita que outra — não há como negar que uma técnica mais simples antecede a mais elaborada e que "as formas múltiplas, comparadas com as formas únicas, refletem histórias mais complexas" (D. Newton 1984). Devido ao seu caráter progressivamente acumulativo — "que jamais retorna a seu ponto de partida" (Leroi-Gourhan 1973:304), a história humana se confunde com a da evolução do sistema tecnoeconômico. Assim sendo, a história da tecnoeconomia indígena, quando for escrita, permitirá elucidar uma série de questionamentos do arqueólogo, do etnohistoriador e do antropólogo.

Um exemplo da utilização de um estilo tecnológico para determinar a sucessão de técnicas é oferecido por Junius Bird. Segundo esse autor (1979:429), nos jazigos peruanos de 2500 a.C. a 1200 a.C., 71% dos produtos têxteis encontrados foram feitos segundo a técnica de entretorcimento (*twined*). Depois do aparecimento da cerâmica e do cultivo de plantas nessa região, os tecidos entretorcidos (*waved*) é que passaram a dominar, o que na opinião do notável arqueólogo pressupõe um desenvolvimento do tear do tipo peruano (de cintura) ou do tipo amazônico (moldura com urdume na vertical) e o emprego do liço.

Conteúdo simbólico dos objetos

O conteúdo cognitivo e simbólico da cultura material pode ser inferido em estudos de campo prolongados em que, concomitantemente, se focaliza

pintura - objetos culturais, com significado
a estrutura social, a vida ritual e a cosmologia. Só recentemente, a pintura e os ornamentos corporais, bem como os objetos rituais (inclusive instrumentos de música) vêm sendo objeto de análise como sistemas de comunicação. Esses artefatos estão indissoluvelmente associados aos papéis que os atores sociais desempenham nos ritos.

Referindo-se à pintura corporal dos alto-xinguanos, Pedro Agostinho informa que:

"No ciclo do kwarip (rito funerário) cabe aos enfeites, acessórios e pinturas corporais manifestar as diferenças de *status* dos participantes no âmbito do cerimonial, como membros dos grupos, poucos aliás, cujos papéis são complementares em seu decorrer" (1974:135).

Ao mesmo tempo chama a atenção para o fato de que os motivos de desenho

"... não são verbalizados ou não afloram à esfera do consciente, e só pelo conhecimento e análise de outros aspectos da cultura, mitos em especial, poderemos ir além das simples aparências" (ibidem).

Para Lux Vidal e Regina Müller, que estudaram a pintura corporal Xikrin a primeira, a dos Xavante e Asurini, a segunda,

"a apresentação visual do corpo exprime a concepção tribal da pessoa humana, a categorização social e outras mensagens referentes à ordem social e cósmica" (Vidal & Müller 1984 no prelo).

Terence Turner (1969, 1980) com relação aos Kayapó, e Anthony Seeger (1975) com respeito aos Suyá, procuram demonstrar que os ornamentos corporais são atos comunicativos ou formas de comunicação visual que veiculam mensagens de natureza semelhante à linguagem oral.

No caso dos Bororo, Sonia Ferraro Dorta (1979, 1981, 1984) documenta o significado mítico-religioso dos adornos plumários, seu caráter de prerrogativa de linhagens, que permite visualizar as complexas classificações sociais Bororo. A combinação de diversos elementos do diadema (*paríko*), informa Dorta, tais como, cor, textura, tamanho e ornamentação das penas, constitui uma insígnia em código que identifica a unidade clânica possuidora do artefato, bem como os espíritos a ela associados.

Uma simbologia muito complexa está ligada aos instrumentos musicais que, em algumas instâncias (alto Xingu, alto rio Negro, Bororo), são proibidos de serem vistos pelas mulheres e pelos rapazes não iniciados. Isto talvez se prenda à divisão de papéis sexuais, em que a mulher reproduz o indivíduo biológico e, portanto, está mais ligada ao mundo natural, enquanto que o homem é responsável pela reprodução social (cf. T. Turner 1980:119; Munn 1973:213).

Seeger (1984) e Vincent (1984) mostram que, no objeto ritual, todos os componentes — matéria-prima, forma, decoração — são simbólicos. Esses objetos e especialmente os eventos em que são manipulados implicam “teias de significados” e, em função disso, instigam a ação social (V. Turner 1977:27). Vincent (op. cit.) mostra como as características iconicas da lança-chocalho (murucu-maracá) dos grupos Tukano e a encenação em que ela é manuseada nos ritos de iniciação masculina incitam à liberação da sexualidade dos iniciandos e seu direcionamento no sentido da exogamia tribal. Verifica-se, neste exemplo, que tanto a iconicidade como a técnica operacional conferem ao artefato “eficácia simbólica”.

No caso da música, Seeger (1984) recomenda que o instrumento seja focalizado no conjunto da cultura material, a qual, por sua vez, deve ser integrada aos outros domínios da sociedade. A inserção do instrumento musical nesse contexto implica responder a indagações tais como: quem faz, como faz, quem utiliza, quando, onde, em que circunstâncias? A isto o autor qualifica “etnografias” de desempenho, informando que:

“Essa metodologia foi desenvolvida, nos últimos anos, nos campos da lingüística e do folclore para reinserir o contexto social dos eventos dentro da análise, ao invés de excluí-lo como ocorreu em certas análises gramaticais e de estrutura de narrativas” (ibidem).

E acrescenta:

“Uma etnografia do desempenho do fazer da música consistiria num exame da conjunção de: tradições musicais, músicos, instrumentos e sua interação com uma platéia para elucidar o contexto global em que se faz música”. (ibidem)

A arte gráfica entranha também símbolos e significados conforme se verifica em estudos realizados sobre os motivos de trançado dos alto-xinguanos e dos índios Kayabí (B. Ribeiro 1984 ms.). Em ambos os casos, tentou-se associar unidades de significados (categorias visuais) desmembradas dos padrões de desenho cesteiro que, por sua nomenclatura, sugeriam uma função referencial a temas do repertório mítico tribal. Em outras palavras, procurou-se encontrar a equivalência entre o significado

Sistema de representação apontam;
- arte da relação entre - arte da relação entre - arte da relação entre
semântico dos desenhos de trançado e figuras mitológicas e/ou eventos míticos.

Existe uma associação simbólica entre partes da moradia dos alto-xinguanos e a anatomia humana ou animal, conforme ensinam M. H. Fénelon Costa e H. B. Malhano (1984). Contrastando com o antropomorfismo da casa xinguanos temos a associação da maloca Tukano com o útero do sib, por um lado, e com o cosmos, do outro (Reichel-Dolmatoff 1975:148). Conteúdos simbólicos foram também encontrados em peças de cerâmica cerimonial, a exemplo da panela de *yajé* (*Banesteriopsis caapi*) dos grupos Tukano (Reichel-Dolmatoff 1975: 150/6) ou em utensílios profanos, como a pá de virar beiju dos alto-xinguanos (Schultz & Chiara 1967:37-43).

Todos esses sistemas de representação apontam para a estreita relação existente entre arte, artesanato e identidade étnica. Clifford Geertz, ao definir o *ethos* de um povo — o “tom, o caráter e a qualidade de vida, seu estilo moral e estético” (1978:143) — afirma que ele se exprime através de manifestações simbólicas, entre as quais, a arte.

Charlotte Otten (1971: XIV) vai mais longe ao enfatizar a natureza de memória tribal das obras de arte:

“Nas culturas pré-letradas ou protoletradas, o símbolo artístico se torna o fato; isto é, ele representa, define e manifesta, simultaneamente, seus referentes. Nessas culturas, os objetos de arte e os eventos são os meios de resgatar a informação, em lugar dos livros”.

Os autores da introdução à *Antropologia simbólica* sustentam que não pode haver uma impermeabilidade entre duas estruturas simbólicas (religião, ritual, mito, arte) e estruturas concretas (formas econômicas, políticas, parentesco, ou a vida de cada dia). Opinam que:

“Estruturas ‘concretas’ são produtos de um modo de vida, tal como a religião e a arte; nenhum ato humano carece de estilo, de *forma* que confere *significado*” (Dolgin, Kemnitzer & Schneider 1977:22).

Quando idéias se materializam em objetos, signos e símbolos adquirem um substrato material. Ao definir iconografia como “o ramo da história da arte que trata do tema em contraposição à sua forma”, Panofski (1979:47) discerne dois conteúdos complementares na obra de arte ocidental. O autor adverte que “uma análise iconográfica correta pressupõe uma identificação exata dos motivos” (op. cit.:51). Distingue a iconografia da iconologia, considerando a primeira “a descrição e classificação

das imagens" (p.53) e a segunda, "um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise" (1979:54). Neste sentido, pode-se falar numa analogia entre a análise da arte indígena e a arte de qualquer sociedade, ambas comportando formas que são veículos de conteúdos. Tanto numa caso como no outro, os conteúdos não afloram à consciência. No caso da arte ocidental, esses "valores simbólicos" segundo Panofski (1979:53) "muitas vezes são desconhecidos pelo próprio artista e podem até diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar".

Conteúdo histórico dos objetos

Mesmo quando a cultura material e as expressões estéticas de uma sociedade tribal são estudadas fora do contexto, isto é, nos arquivos dos museus, elas não podem ser tidas como uma esfera residual ou independente da cultura que as criou. Muito ao contrário, quando devidamente documentadas e acuradamente estudadas proporcionam evidências sobre os domínios cognitivos da cultura. Essa análise deve ser feita pelo método comparativo sempre que temas e objetos sejam comparáveis.

Num de seus primeiros e mais conhecidos ensaios sobre arte indígena, Lévi-Strauss (1975:279) lamenta a resistência dos etnólogos contemporâneos em realizar estudos comparativos nesse campo, atribuindo-a ao fato de, os antigos, tenderem "quase exclusivamente a provar contatos culturais, fenômenos de difusão e empréstimos" (ibidem). Ao estabelecer paralelos entre o que chamou *split representation* (representação desdobrada ou bifurcada) na América e na Ásia (op. cit.:279-304), Lévi-Strauss não busca conexões históricas, mas sim vínculos a sistemas sócio-rituais.

Usado com discernimento, o método comparativo é legítimo e fecundo para determinados temas de pesquisa etnológica. Entretanto, já em 1896, Franz Boas assinalou algumas limitações no que se refere a seu emprego que vale a pena recordar. Segundo Boas, esse método se destina à investigação das causas internas, externas e históricas das semelhanças e diferenças entre culturas. As causas *internas* são, para ele, as idéias elementares por força das quais problemas humanos comuns encontram soluções idênticas ou semelhantes. As causas *externas* são as que decorrem da adaptação a ambientes ecológicos iguais. E as causas *históricas* são as que se verificam em função das vivências de cada povo: contatos, migrações, deslocamentos, comércio, guerras, intercassamentos etc.

O propósito das pesquisas comparativas — que se confunde com o objeto da antropologia — é o de

"... encontrar os processos pelos quais certos estágios da cultura se desenvolveram. Os costumes, as crenças por si sós não constituem o objeto último da pesquisa. Desejamos saber as razões por que tais costumes existem. Em outras palavras, queremos descobrir a história de seu desenvolvimento" (Boas 1949:276).

O método mais seguro para alcançar esse objetivo é, segundo o mesmo autor,

"O estudo detalhado dos costumes em suas relações com a cultura total da tribo que os pratica, em conexão com uma investigação de sua distribuição geográfica entre as tribos vizinhas" (ibidem).

Esse procedimento

"permite revelar as condições de ambiente que criaram ou modificaram os elementos culturais; pode esclarecer os fatores psicológicos que contribuíram na formação da cultura; pode nos conduzir para os efeitos que as conexões históricas tiveram sobre o desenvolvimento da cultura" (Boas op. cit.:276).

Tais são as linhas mestras da escola difusionista ou culturalista americana inaugurada por Franz Boas, que propugnou o estudo intensivo de tribos para cobrir todos os aspectos da cultura passíveis de descrição etnográfica. Em decorrência, estabeleceu áreas culturais definidas como regiões ecologicamente homogêneas onde a proximidade geográfica propiciou intensa aculturação intertribal. Boas evitou grandes generalizações que extravasassem essas áreas como as que a Escola Histórico-Cultural austriaco/alemã almejou alcançar. E contribuir para que a antropologia não ficasse restrita ao mero "registro de costumes curiosos e das crenças dos povos exóticos" (Boas 1949:270). E, finalmente, buscar provas para a premissa da "... existência de leis governando o desenvolvimento da sociedade e que são aplicáveis tanto à nossa própria sociedade quanto às do passado e de terras distantes" (ibidem). Previne, ainda que: "As leis gerais de desenvolvimento podem ser encontradas através das histórias comparadas" (ibidem). Isto é, os fatos — a história real — é que levarão às deduções. Postula, finalmente, que:

"Se a antropologia deseja estabelecer as leis que governam o desenvolvimento da cultura não deve limitar-se a comparar os resultados do desenvolvimento apenas, mas, quando tal coisa for exequível, deve comparar os processos pelo estudo das culturas de pequenas áreas geográficas" (Boas 1949:280).

Citei extensamente os princípios do método histórico propugnado por Boas porque tanto se aplica ao estudo da cultura material contextualizada no trabalho de campo, quanto ao estudo das coleções de museus. Atende aos propósitos de reconstituição da história particular de povos sem escrita, e à trajetória do desenvolvimento das idéias e dos costumes.

Ao mesmo tempo adverte contra a colocação de falsos problemas e contra sínteses apressadas.

Embora as coleções não passassem de subprodutos de outras pesquisas, — realizadas, às vezes, por não especialistas — seu recolhimento a museus e a necessidade de organizar exposições fez com que fossem agrupadas segundo suas semelhanças ou a proximidade dos povos a que pertenciam. Daí originaram-se noções que se seguiram às de área cultural, tais como: área temporal, padrão cultural, configuração cultural e, mais tarde, a de aculturação. Em todos os casos, a cultura material, por ser a mais facilmente observável e tangível e por encontrar-se à mão nos depósitos dos museus, serviu de base a essas noções e reconstruções (Cf. Mercier 1974:62 e s.).

Os estudos de difusão modernos tendem a aplicar a metodologia desenvolvida na linguística histórica. Tais são, segundo Dolores Newton (1984) os modelos “árvore genealógica ou modelo genético” e o modelo onda (*wave*). A premissa básica é a de que a cultura, tal como a língua, teria se desenvolvido em direção distinta a partir da separação da tribo. Quanto mais distantes os grupos considerados, maior a evidência de uma origem comum do que a de uma difusão recente. O modelo “onda” considera que a difusão de traços se faz por contiguidade, independentemente da existência de um vínculo linguístico comum. Uma terceira hipótese é a da convergência de formas culturais por força de invenção independente.

A temática da distribuição de elementos materiais da cultura sobre vastas áreas foi muito explorada nas primeiras décadas do século XX. Além dos estudos devidos a Nordenkiöld (1919-1940), abrangendo inúmeros itens, e os de Métraux (1928), centrados nos Tupi-Guarani, conta-se o de Izikowitz (1935) sobre a classificação e difusão de instrumentos musicais. Ainda dentro do âmbito sul-americano devem ser citados os estudos comparativos inseridos no volume V do *Handbook of South American Indians* (“Armas”, de A. Métraux; “cesteria e tecidos”, de L. O’Neale), o de cintos e cordões de cintura, de Hans Becker (1955), o de armadilhas de S. Ryden (1950), e o referente a carimbos, de Herbert Baldus (1961/2).

Dentre os de âmbito mundial, o estudo da difusão do uso do estojo peniano por Peter Ucko (1969) representa um extremo. O próprio autor admite que esse costume apresenta funções semelhantes, em alguns casos, e bastante diversas em outros (1969:60). Entretanto, só incidentalmente as examina.

A objeção que se pode fazer a tais abordagens é que descontextualizam o elemento de cultura e, de um modo geral, não levam em conta evidências linguístico-culturais, históricas ou funcionais. Entretanto, os arqueólogos consideram-nos úteis a seu trabalho e reclamam a exiguidade de abordagens desse tipo. (Ver, por exemplo, Betty Meggers a respeito das armadilhas de caça (1982).

Um estudo-piloto foi feito por B. Ribeiro (1980) para discernir a extensão da ocorrência de características independentes da técnica básica de manufatura, tais como o acabamento e pintura de cestos. Examinando 960 peças de 72 tribos cesteiras do acervo do Museu Nacional, verifiquei

que a pintura — posterior ao entrançamento e a subsequente raspagem da tinta da face lisa das talas — ocorria apenas entre os Tapirapé, Kayabí, Bakairí e Paresí. Diante dessa evidência pus-me a pesquisar a provável origem desse procedimento. Quanto à técnica de remate, que denomino “tipo tapirapé”, ocorre na totalidade dos cestos dessa tribo e de várias outras do tronco tupi que me foi dado examinar. Mas comparece também no alto rio Negro e entre os Paresí, o que introduz um elemento complicador na análise.

Para esse estudo foi empregado um princípio desenvolvido pela Escola Histórico-Cultural: o critério de forma, segundo o qual a difusão por vastas áreas de uma característica artefactual que não decorre da técnica de manufatura ou da matéria-prima e cuja presença não altera a funcionalidade do objeto pode ser atribuída a fatores históricos. Princípios semelhantes — a estatística lexical que computa a percentagem de cognatos — são utilizados pelos linguistas para determinar afinidades entre línguas de um mesmo tronco (Cf. Aron D. Rodrigues 1964:99).

Comparando-se a análise feita por B. Ribeiro com a que fez Gertrude Dole (1960) sobre o uso do tipiti no processamento da mandioca verifica-se que ambos têm em comum apenas o fato de considerar a difusão sobre áreas não limitadas. Dole conclui que a mandioca deve ter sido domesticada por algum grupo Karib ou Aruak uma vez que entre todos eles se encontra o tipiti, implemento mais desenvolvido de transformação do tubérculo venenoso em beiju ou farinha. No meu caso, o material examinado pareceu “fortalecer a suposição de que existiu um empréstimo de procedimentos microtecnológicos”. E que, admitindo-se a hipótese

“de que se deve buscar a origem de uma técnica no grupo que melhor a realiza, poder-se-ia deduzir que a técnica de pintura de cestos, posterior ao entrançamento, e o acabamento “tipo tapirapé” seriam originários dos Paresí” (B. Ribeiro 1980:47).

Raciocínio semelhante foi feito por Seiler-Baldinger (1977:39) ao verificar que o “epicentro” de uma técnica de tecelagem — acoplamento (*linking*) — deveria situar-se no noroeste amazônico, isto é, entre os Yágua e Tukuna, porque aí ela atingiu o mais alto grau de desenvolvimento.

Aqui se coloca a questão das técnicas localizadas, a exemplo da chamada *sprang* por I. Emery (1966:66-67) e outros autores de língua inglesa, cuja distribuição nas Américas foi registrada apenas entre tribos da Guiana (Karib, Aruak, Warrau — Roth 1924:400/411), Tiriyo (Frikel 1973:108) e entre grupos da Bolívia (Nordenkiöld 1924:197-8). Tratando-se de uma técnica altamente elaborada encontrada também fora das Américas, é provável que tenha sido introduzida após a Conquista.

Outro exemplo que remete à indagação — porque alguns procedimentos se difundem e outros não — é oferecido pela elaborada pintura corporal dos Witoto. Kroeber (1949:491) exalta a originalidade e adaptação

à anatomia feminina dos seus padrões ornamentais. E, o que é mais notável: entre os Witôto, ao contrário do que ocorre entre outras tribos, essa arte não é transposta à decoração dos artefatos; é um desenvolvimento independente.

Um dos veículos de difusão de traços culturais é a miscigenação étnica. O caso dos Krikati-Kenkatéy estudado por Dolores Newton (1972, 1974) é um exemplo clássico desse tipo de abordagem, da maior importância para as tarefas etno-históricas, qual seja, a de investigar vestígios de contribuições antigas a um padrão cultural dado. Neste caso, o exame dos atributos técnicos — a direção da torção do fio — de um único artefato, a rede de dormir, mostrou a coexistência numa mesma aldeia de duas entidades tribais. A autora enfatiza que os comportamentos relativos à manufatura são aprendidos pela simples observação e experimentação, isto é, de modo não-verbal. Com isso, desenvolvem-se hábitos motores — no caso a torção dos cordéis em sentido esquerda/direita (em S) ou em direção oposta (em Z) — movimentos estes inconscientes, e, portanto, menos sujeitos à manipulação. Nesta esfera, as variações introduzidas por minorias étnicas, como ocorreu no caso em estudo, persistem enquanto elas não forem totalmente absorvidas.

O estudo de T. Harthmann (1976) utiliza igualmente a evidência artefactual para examinar relações entre os Bororo orientais e ocidentais (estes últimos extintos) e os seus vizinhos. É um excelente exemplo das vantagens e dificuldades do emprego de elementos da cultura material como complementação de documentação histórica.

É de se esperar que o incremento desse tipo de estudo possa aprimorar a metodologia e lançar luz sobre processos culturais, contatos e migrações. Ou seja, os eventos históricos em que os povos indígenas estiveram envolvidos.

Conteúdo funcional do objeto

Tal como a noção de difusão, empregada cada vez mais com maior prudência, a de função também se aplica aos estudos de cultura material. Os gestos, a capacidade motora humana, bem como a estrutura dos materiais e, ainda, o uso que terá o objeto restringem, dentro de certos limites, a diversidade de formas. Neste sentido, Leroi-Gourhan aponta para a universalidade de respostas, no campo tecnológico, imposta pela própria matéria-prima: "Os homens resolveram o problema da madeira pelo uso do machado, do ferro, pela forja, do fio, pelo fuso" (1945:357).

A funcionalidade do objeto imprime-lhe um determinismo semelhante, segundo esse autor

"Cada utensílio, cada arma, cada objeto em geral, desde o cesto até a casa, respondem a um plano de equilíbrio arquitetural, em que as grandes linhas se prendem às leis da geometria ou da mecânica racional" (Leroi-Gourhan 1945:358).

O conteúdo funcional do conjunto de artefatos que compõe o equipamento de um grupo indígena ainda não foi examinado detidamente. Jean Baudrillard, em seu *Sistema de objetos*, compara a abundância de artefatos da civilização urbana a uma flora ou uma fauna, sujeita a mutações, com espécies que desaparecem e que, ao contrário da natureza, não foi devidamente inventariada, faltando até vocabulário para designá-los. Discute também a possibilidade de classificar os objetos, segundo sua funcionalidade, a técnica, a forma, a matéria-prima, a duração; as camadas sociais que têm acesso a eles, as circunstâncias em que isso ocorre; a consciência que o usuário tem da "realidade tecnológica do objeto", e inúmeros outros conteúdos sociológicos e ideológicos ligados ao sistema de objetos (Baudrillard 1973:9-10).

Transposta essa análise para o nível tribal ela permite tirar ilações importantes. Vejamos alguns exemplos relativos a culturas indígenas brasileiras numa ótica de "etnografia de superfície" mas que pode servir como referência para determinar o papel de certos elementos à compreensão da estrutura total.

As máscaras de aruanã ocorrem entre os Karajá, seus vizinhos Tapi-rapé, os Kayapó, Xavante, Mundurukú e Parintintim (informação pessoal, André Amaral). O que é que a "etnografia de superfície" — a constatação da presença de máscaras em tribos tão diferenciadas e dispersas — pode proporcionar à "descrição profunda", quando se sabe que a nível da organização social essas máscaras simbolizam representações distintas em cada caso. Abstraído esse fato — como ocorreu tantas vezes nos estudos difusionistas — chegar-se-ia à frustração de verificar que a discussão não traz qualquer subsídio para elucidar o fenômeno de que se trata. Ou seja, mostraria que a investigação fora dirigida ao objeto e não ao problema.

O objeto "máscara", que entra em um estilo de celebração ritual, só pode ser entendido quando associado ao evento em que comparece, à personagem que representa, enfim, a toda uma "teia de significados". Mediante essa análise funcional-estrutural se chegaria a uma síntese de funções simbólicas que permitiria alcançar o mínimo de generalização sobre o tema máscara e o seu papel na vida social.

Vejamos outro exemplo. Em que medida a presença de grande quantidade de tipos de borduna entre os Kayapó é um indicio da orientação guerreira dessa cultura? Os Kayapó fazem, efetivamente, além de 3 espécies de arcos e 15 de flechas, 5 diferentes azagaia, 3 espécies de lanças, 2 tipos de clavos redondos e 3 de clavos-espagas, o que perfaz 12 formas distintas de elaborar 4 tipos de armas de madeira dura para bordar (cf. Bamberger Turner 1967 apêndice). Uma tal prodigalidade de armas em si denunciaria um padrão guerreiro. Entretanto, para chegar a conclusões válidas é forçoso recorrer a informações complementares, que no caso Kayapó, convalidam a hipótese.

Os padrões guerreiros dos Yanomâmi, segundo Chagnon, podem ser inferidos pela rusticidade de sua cultura material (1968:39). Este dado em si não explica o padrão, de maneira satisfatória. Pode-se objetar que a vivenda Yanomâmi é, em contraposição, das mais elaboradas. Por conse-

guinte, a evidência "material" não pode ser a única nem deve ser tomada isoladamente para estabelecer "tipos culturais".

Isto também se aplica no caso dos grupos Timbíra. A utilização extensiva da técnica de trançado em sua cultura material (65% do total dos objetos) mostra a ênfase no deslocamento sazonal para atividades de caça e coleta, uma vez que essa técnica é empregada na confecção de grande número de cestos-cargueiros, a saber: 2 tipos diferentes para a caça, 2 para frutas, 1 para produtos de coleta, 2 para produtos da roça, somando um total de 7 cestos-cargueiros (Luiz Roberto Cardoso de Oliveira 1978:21).

Não resta dúvida que a existência de tamanha diversidade de cestos para carga, cada qual especializado para determinados usos, mostra a atividade caminharante dos Krahó. Outro indicio dessa mobilidade pedestre é a adoção da sandália trançada que recebeu o nome tribal (*pantukreparkró*) (ibidem). Entretanto, tal inferência não poderia ser tomada apenas à base do estudo dos objetos. Ela carece de maior documentação, inclusive os objetivos dos deslocamentos, isto é, sua função econômica — adaptação dessas tribos à savana e a florestas de galeria — e nos padrões de defesa — grupos desprovidos de canoa que, através da corrida de toras, se exercitavam para escapar dos ataques (cf. Zarur 1979).

Uma outra lição pode ser tirada do estudo de cultura material: a uniformidade e persistência dos estilos tribais. Se tomarmos as coleções e descrições de Karl von den Steinen, de 1884, e as compararmos com as atuais, veremos que não houve uma mudança significativa. Isto se deve, certamente, à característica dos cânones estilísticos que funcionam como emblemas étnicos. Com efeito, o que se espera de um artista indígena é que faça à perfeição o que todos sabem fazer e sempre fizeram. Utilizando, embora, as mesmas matérias-primas, cada grupo tribal imprime à sua cerâmica, cestaria, tecidos ou plumária uma marca facilmente reconhecível.

Entretanto, observando-se alguma mudança significativa ela precisa ser registrada. E o caso, várias vezes mencionado, das bonecas Karajá (diminuição da esteatopígia, estametria), criação de representações novas em grupos, bicéfalas e tricéfalas, xipófagas, devido a fatores diversos, dentre os quais avulta a influência do novo mercado a que se destina a produção ceramista dos Karajá desde a década de 1940 (Fénelon Costa 1978).

A informação contida no artefato

Admitindo-se, embora, que o "artefato não fala por si", é preciso convir que, em certas circunstâncias, é a única evidência de que se dispõe. Vejamos alguns exemplos indicativos de que o objeto pode ajudar a discernir o ambiente ecológico.

As fundas e boleadeiras só são eficazes em terreno aberto. Por isso, a distribuição de ambas é coincidente (Métraux 1949:253). Sempre que se encontrem bolas (pedras esféricas) pode-se inferir que seus usuários viviam em região de campo ou pradarias. A sarabatana é, por outro lado, arma

de grande utilidade em regiões de mata alta muito fechada, como a amazônica. Isto porque, só pode ser utilizada com um veneno (curare) que paralisa os músculos da presa, fazendo-a tombar de árvores de grande altura.

O uso de canoas também informa sobre o meio geográfico. A identificação botânica ou zoológica é um indicador que permite, até certo ponto, dizer da proveniência de um objeto indocumentado. Um manto Tupinambá pode ser identificado pelas penas — de *Ibis rubra* — uma vez que essa ave, praticamente extinta no litoral, era abundante em 1500 na costa do Brasil e amplamente utilizada pelos grupos Tupi na confecção de adornos.

A iconografia presente num objeto — a exemplo da cerâmica Karajá atual — que retrata não só a figura humana tribal, como inúmeros aspectos da vida (idealizada mais que real, por força da aculturação que o grupo experimental) — permite recuperar uma grande riqueza de informações.

Os objetos, quando cuidadosamente estudados, podem ser indicativos da função, até mesmo pelo material de que são feitos. Métraux (1949:238-9) informa que, entre os Parintintim, as hastes das flechas são de taquara do gênero *Gynerium*, ao passo que as de guerra são de *Guadua* sp. Um indicio a mais da procedência amazônica dos Jurúna, poderia ser o fato de empregarem carapê como antiplástico no fabrico da cerâmica, ao contrário das tribos do alto Xingu, cujo barro é temperado com um espongiário, o cauixi (Tubella Mello-Leitão) (Tânia Andrade Lima 1984).

Considerando-se que a maioria das tribos ceramistas brasileiras emprega o carapê (*Licânia octandra*, *L. tiriuva*, *Hirtella octandra*) como tempero do barro, os casos divergentes, como o acima citado, ou o dos Txikapakúra, que utilizam espículas calcáreas de esponja encontrada em regiões alagadiças, ou ainda, os Paresí, que preferem cinzas de casca de uma árvore do chapadão misturada a pó de minério de ferro, deveriam ser estudados para determinar se se trata de uma imposição ecológica ou de uma escolha e, neste caso, a razão dessa preferência.

Ainda no caso da cerâmica registra-se uma possível influência da vertente oriental andina sobre os grupos chaquenos concernente a características da ornamentação, motivos curvilíneos presentes na pintura corporal e cerâmica dos Mbaya-Kadiwéu, no chaco, e o estilo cumancaya da Bolívia (Lathrap 1975:154). A par disso, Gordon Willey (1949:190) assinala uma característica técnico-decorativa que, ao parecer, só os grupos chaquenos empregavam: impressão com barbaente.

Grande conhecedor da bibliografia seiscentista, Métraux (1949) fez uma análise diacrônica no seu estudo de armas publicado no *Handbook of South American Indians*. Combinando a leitura dos cronistas e das monografias insertas no HSAI afirma o referido autor que o bodoque (combinação de funda e arco) deve ter sido introduzido pelos brancos como brinquedo das crianças, devido à sua distribuição irregular. Com efeito, é encontrado entre os Chiriguano (Paraguai), Yuracare (Bolívia), Churapa (?), Maxakali, Kaiwá e Karajá (Brasil) e entre caboclos do leste do nosso país (1949:244). A isso se poderia acrescentar a hipótese de que a aceitação desse objeto alienígena se deve ao fato de preexistir, na cultura indígena, um artefato semelhante: o arco.

A trajetória do uso do propulsor de dardos é ilustrativa do auge e desaparecimento de uma arma. É encontrada nos jazigos pré-cerâmicos e cerâmicos do Peru e México (onde era conhecida sob a alcunha de *atlatl*), bem como nas gravuras rupestres do Piauí, datadas em 17 mil anos a.C. (Chiara 1984). As crônicas do século XVII assinalam seu emprego na guerra contra os espanhóis pelos Kokâma e Omágua. Suplantado como arma de caça e guerra pelo arco e flechas, o propulsor de dardos só é registrado hoje, segundo Chiara, entre os Karajá, Javahé (provavelmente também os Tapirapé) e entre as tribos do alto Xingu em que é empregado numa competição esportiva: o jogo do javari.

Contrastando com a ampla difusão e antiguidade do propulsor, existem poucos registros na bibliografia mais antiga sobre o uso da sarabatana. Isto se deve, talvez, segundo Métraux (1949:249) ao fato de as tribos amazônicas que a empregavam terem sido contactadas apenas no século XVII. Existem provas, contudo, de tribos — os Jívaro, por exemplo — que a adotaram tardiamente (Nordenskiöld 1924:62) e que seu uso difundiu-se, sobretudo, em época pós-colombiana. Isso pode ser um indicio de que a conquista propiciou o contato e o intercâmbio entre os grupos indígenas antes isolados, os quais passaram a ter acesso à técnica de fabrico do curare, monopólio de poucas tribos.

Dentre os elementos difundidos após a Conquista, Steward (1948:515) enumera os seguintes:

“a sarabatana que substituiu o arco e flechas; diversas drogas e narcóticos, especialmente o tabaco e o caapi, cujo uso se tornou mais amplamente difundido. Outros itens, tais como *cushmas*, camisas, saias, redes, camas em plataforma e canoas se espraíram tanto antes como depois da Conquista”.

Influências externas inferidas pelo exame de um artefato podem ser exemplificadas pelas que Friel detectou em cestos de trançado espiralado (*coiled work*) dos índios Tiriyo e que ele atribui aos negros *bush* (1973: 129). O mesmo parece ter ocorrido no caso dos Karajá onde essa técnica parece ser de introdução recente (Taveira 1980:243).

A penetração da cultura andina pode ser inferida pelo uso do tear de cintura, chamado tear peruano, por grupos da floresta tropical (Kaxinawa — Tanner 1975 fig. 87; Jívaro, Piro, Omágua, Kokâma — Nordenskiöld 1920 fig. 55,4).

Evidências de microculturação são obtidas pelo exame dos artefatos e o trabalho de campo. A técnica de tecelagem entretecida foi adotada pelos Kayabí após o seu convívio com os Juruna no norte do Parque Indígena do Xingu, nos últimos 30 anos. Mas ao invés de adotarem os intrincados desenhos de labirinto e outros, os Kayabí imprimiram um “caráter nacional” à sua tecelagem de redes e tipóias, transpondo a esse novo campo os padrões de desenho de sua elaborada cestaria. Sendo esta última um domí-

nio masculino da cultura, foram os homens que ensinaram às suas mulheres a tecer com desenhos (B. Ribeiro 1984 d).

Prévio a essa adoção, os Kayabí tinham em comum com os Asuriní o emprego da técnica de entretorcimento (*twining*) compacto de redes — ainda prevalente — o que representa um indicador “artefactual” de contato. Outra evidência, no tocante à cultura material, é o uso da taquinha (*Arundinaria* sp.) na cestaria de ambas as tribos (e também da dos Araweté, em muito menor escala). E, sobretudo, a presença de padrões de trançado (também de pintura corporal, gravura de cuia e, no caso dos Asuriní, de ornamentação da cerâmica). Um deles é denominado *taangap*, pelos Kayabí e *taingawa*, pelos Asuriní, significando um sobrenatural antropomorfo em ambos os casos; o outro, *kwatsiarapat* (Kayabí) ou *kwatsiarapara* (Asuriní) tendo em ambos os casos elementos formais e, provavelmente, significados, em comum (B. Ribeiro 1982, 1984 e).

Comparemos algumas características de grupos tupi silvícola-interiores tais como os Guajá, Araweté e Héta (extintos): 1) tecelagem de algodão (Araweté e Héta), de tucum (Guajá); 2) uso de saias pelas mulheres (Guajá, Araweté) e de tangas pelos homens (Héta).

O uso da vestimenta é aqui destacado por não ser muito comum entre tribos indígenas brasileiras. Ela pode ser atribuída, no caso dos Guajá, à influência de seus vizinhos Guajajara e Kaapor, os quais, entretanto, utilizam algodão ao invés de tucum. Mas no caso dos Araweté, dir-se-ia tratar-se de uma característica singular, dado que os Asuriní e Parakanã — seus vizinhos e desafetos — não a utilizam. Não se trata, entretanto, de uma peculiaridade das mulheres tupi, uma vez que, além das citadas, só foi registrada entre os Emerillon e, além destes, entre os Paresí (grupo Aruak) e Kaxinawa (grupo Pano).

O uso de fibra de tucum por dois grupos tupi — Parakanã e Guajá — na tecelagem de rede (pelos Guajá, também na de saias femininas) merece uma observação. Na opinião de Nordenskiöld (1931:483), o algodão deve haver-se propagado à América do Sul através das migrações dos Karib e Tupi-Guarani (sendo o limite meridional da rede de dormir coincidente com o desses últimos). Métraux (1928:299) assinala o cultivo do algodão nas 17 tribos desse tronco lingüístico arroladas no seu estudo comparativo. O uso do tucum pelos Guajá e Parakanã poderia ser um indicio de isolamento? Isso também diria respeito aos alto-xinguanos que empregam fibra de buriti misturada ao algodão na tecedura de redes?

Essas hipóteses exigem maiores evidências. Qualquer conclusão tomada com base em elementos esparsos só pode levar a desvios. Entretanto, não se trata de exercícios acadêmicos. Na medida em que as evidências morfo-tecnológicas e de natureza ecológica, obtidas no exame dos artefatos, se somem todas as demais disponíveis — filiação lingüística, cultural e as de natureza histórica — pode-se chegar a certas generalizações.

O estudo de P. G. Riviére (1969) é um exemplo da tentativa de comparar valores não comparáveis: o tubo de prender o cabelo e a sarabatana. Um e outro têm unicamente uma longínqua identidade na forma — serem ocos — mas não na função. O mito a que se refere Riviére

não é um óbice convincente, conforme quer fazer crer o autor, que incompatibilizou a adoção da sarabatana pelo grupo que usa tubo de cabelo.

Um estudo clássico que explora todas as potencialidades comparativas de maneira sincrônica e diacrônica é o de Herbert Baldus (1970) sobre os índios Tapirapé. Profundo conhecedor da bibliografia etnográfica e histórica, Baldus pôde estabelecer paralelos entre a cultura material dos Tapirapé e outros grupos tupi, como os Tupinambá, e dos grupos não-tupi vizinhos dos Tapirapé, pelos quais foram evidentemente influenciados: os Karajá e Kayapó. Tentativa dessa ordem, isto é, de explorar intensamente dados históricos e etnográficos — inclusive coleções de museus — se deve a Jens Yde (1965) com respeito aos Waiwai.

Até o presente não contamos com nenhum estudo específico que focalize a especialização artesanal por tribo, o monopólio de sua produção, o consequente intercâmbio intertribal e seus efeitos a nível socio-econômico e simbólico. Como se sabe, esse sistema de trocas vigora entre as tribos do alto Xingu, do alto rio Negro e na áreas das Guianas. Nessa última região Catherine V. Howard (1983) está levando a efeito uma investigação com esse propósito.

Para a área do alto rio Negro, B. Ribeiro projetou uma pesquisa semelhante que terá em vista elucidar: 1) se o sistema de permutas é um fator decisivo para a integração e homogeneização cultural; 2) em que medida reflete e explica as relações de hierarquia e simbiose vigentes na região; 3) em que proporção o monopólio de manufaturas e produtos especializados determina posições de prestígio, influência e poder e se isso ocorre em função do valor utilitário ou simbólico do objeto; 4) se os artefatos-símbolo de determinadas tribos funcionam como emblemas de sua identidade étnica; 5) em que circunstâncias e de que forma se estabelecem canais de comunicação para a distribuição desses artefatos.

Uma importante abordagem passível de estudo no campo é focalizar o artefato como "objeto de conhecimento" (Lévi-Strauss 1976:43). Ou seja, pesquisar, no tocante à cultura material, a predisposição humana universal para o ordenamento e classificação dos fenômenos naturais, sociais e culturais. Essa abordagem tem despertado grande interesse em estudos recentes e tem sido chamada etnotaxonomia ou taxonomia de folk. Para os estudos etnotaxonomias no âmbito da cultura material, o pesquisador deve lançar mão, naturalmente, da metodologia desenvolvida para outras modalidades de etnociência, como a etnobiologia que, como se sabe, inclui sistemas de representação simbólica.

A rarefação dos estudos de cultura material, nos últimos anos, levou os arqueólogos a empreender pesquisas próprias, de campo, para preencher essa lacuna. Dedicados ao estudo do que chamam "arqueologia viva", os etnoarqueólogos estão tomando a si a tarefa que caberia ao etnólogo. Utilizam, porém, métodos e uma problemática própria. Entre outras, a de pesquisar em campo o que esperam encontrar nas jazidas que exploram: observam o lixo, o descarte de restos de comida e de utensílios que virão a encontrar soterrados, o abate e a carneação de animais, a fabricação de implementos etc. Procedem a estudos quantitativos para explicar porque se encontra maior quantidade de cerâmica de um deter-

minado tipo do que de outro, qual a ênfase que a sociedade dá a um domínio da cultura e de que forma ela se materializa em artefatos.

Classificações e taxonomias

A condição preliminar que se impõe aos estudiosos de cultura material — qualquer que seja seu propósito — é forjar um instrumento operativo para a descrição física dos objetos. Isto é, um dicionário de técnicas e formas, ou uma classificação tipológica e respectiva taxonomia. Essa tarefa colocou-se para a autora quando se propôs estudar a arte plumária dos índios Kaapor, trabalho este precedido de um estudo classificatório que o tornasse possível (Cf. B. Ribeiro 1957). A mesma necessidade apresentou-se, mais tarde, para um estudo contextual dos trançados do alto rio Negro (B. Ribeiro 1980 ms). Trata-se de uma ordenação e normalização vocabular e iconográfica para os artefatos trançados dos índios do Brasil (1980 ms, reelaborado em 1984 a). A ele seguiu-se uma classificação e respectiva taxonomia dos tecidos indígenas. (B. Ribeiro 1984 b). A terminologia para a cerâmica arqueológica — que se aplica em parte a tribos vivas — foi estabelecida por I. Chmz et alii (1966).

Os volumes 2 — *Tecnologia indígena* e 3 — *Arte Indígena da Suma Etnológica Brasileira* foram concebidos para oferecer, prioritariamente, essa ferramenta. O primeiro deles contém artigos sobre classificação de armas (Vilma Chiara 1984), artes têxteis (B. Ribeiro 1984 b), casa e aldeia (Costa e Malhano 1984) e os macroestilos trançados (B. Ribeiro 1984 c). Os três últimos são acompanhados de glossários e ilustrações definidoras dos termos utilizados.

No volume sobre arte indígena é reproduzido o artigo sobre a classificação dos adornos plumários, anteriormente citado (B. Ribeiro 1957) e inserida uma classificação de instrumentos musicais (Seeger 1984) acompanhada de um glossário também ilustrado (Travassos 1984).

Esforços de classificação tipológica e taxonômica recentes são os de Adovasio (1977) para trançados, Hurley (1979) para cordame, destinados aos arqueólogos, mas que também se aplicam à etnologia, isto é, ao estudo de coleções. E ainda os de Irene Emery (1966), Seiler-Baldinger (1979) e Dorothy Burnham (1980) para tecidos. Com justeza diz Dolores Newton (1984) que "a meta ideal seria desenvolvermos sistemas universais" de terminologia descritiva segundo princípios classificatórios dados. Acrescenta que, "o trabalho de base deve ser fundamentado em exemplos geograficamente limitados". Isto porque, se desejarmos abranger num sistema único todas as técnicas e formas corremos o risco de torná-lo tão genérico que não se aplique a casos particulares, como são os objetos de nossos estudos.

Deve-se aos arqueólogos, na verdade, os esforços mais bem sucedidos na definição de tipologias e taxonomias. Segundo Krieger, na determinação dos tipos

"O primeiro problema com que se defronta o analista é a seleção dos espécimes em grupos maiores que se apresentam como se tivessem sido feitos com o mesmo padrão estrutural ou um padrão semelhante em mente. Essa caracterização é até certo ponto subjetiva, porque pode haver opiniões diferentes sobre o número de variações a serem admitidas. O essencial é dividir o material em grupos que contrastam fortemente entre si" (1944:279).

Tipo, na conceituação de Irving Rouse (1939:11) são "os atributos que uma dada espécie de artefatos tem em comum, não os artefatos em si". Esses atributos devem ser, às vezes, descontextualizados para estabelecer um protótipo ou um paradigma de um "padrão estrutural" preexistente. Dada a diversidade de formas e variações de técnicas encontradas nos elementos de cultura material, cabe ao analista escolher uma peça-padrão que reúna as características de um grupo de artefatos da mesma natureza. O princípio classificatório mais abrangente é sempre a finalidade do artefato e o material de que é feito, o qual, comumente, é subordinado ou depende do primeiro. A categoria mais inclusiva seria a cerâmica, a cestaria — incluindo em ambas o grupo dos recipientes que, por essa característica comportam atributos comuns — os tecidos, armas etc.

Vejamos um exemplo: uma coifa dos índios Karajá, tomada como protótipo, deve reunir os atributos mais genéricos de todas as coifas desses índios. Eventualmente poderá representar o padrão coifa de todos os índios do Brasil. O mesmo diz respeito à rede de dormir, à canoa e a qualquer outro utensílio.

A descrição para fins comparativos, tratando-se de grande quantidade de material a ser examinado, principalmente gráfico, exige critérios mais refinados. Para isso alguns arqueólogos lançaram mão da análise estrutural. Gardin (1958:351) argumenta que

"Para as 'características distintivas' da fonologia, por exemplo, corresponderiam — nos códigos para implementos ou cerâmica — os seguintes termos elementares, ligados aos pares, nas usuais oposições binárias: retilíneo, voltado para dentro (côncavo); contínuo, voltado para dentro; curvilíneo, voltado para fora (convexo); descontínuo, voltado para fora"

e que

"Os vários conjuntos de tais termos constituiriam o equivalente a 'fonemas', podendo ser, por analogia, denominados 'grafemas'".

J. Deetz (1967) faz também uma tentativa de aplicar os conceitos de forma e morfema a artefatos arqueológicos. Parte do pressuposto de que,

assim como "os linguistas descrevem a estrutura de diversas línguas e definem as regras para combinar essas unidades em construções maiores, tais como palavras e sentenças..." (1967:85), da mesma forma os arqueólogos podem encontrar regras estruturais no estudo dos seus materiais. Deetz define *factema* como a unidade de forma porque reúne "uma classe de atributos que afeta o significado funcional do artefato" (ibidem), e *formema* "a classe mínima de objetos que possuem uma significação funcional" (1967:90).

Devido aos atributos funcionais dos artefatos e à possibilidade de investigá-los em comunidades em que a cultura material continua vigente, Deetz acredita que a utilização dos conceitos de *factema* e *formema*, e o modo como se combinam, pode ajudar a encontrar regras estruturais no acervo arqueológico de uma cultura. Essas regras constituiriam a estrutura, correspondendo às concepções de forma e função de seus artefatos. Em analogia com o estudo das línguas, Deetz acredita que a semelhança do léxico, unicamente, não implica em afinidade linguística.

"Do mesmo modo, dois conjuntos de artefatos podem apresentar alto grau de semelhança, quanto a atributos individuais; mas somente quando eles partilham regras semelhantes para combiná-los podemos inferir que estão definitivamente correlacionados" (1967:94).

Nesta ordem de raciocínio, Deetz e, antes dele, Jean-Claude Gardin, mostram a equivalência entre artefatos e palavras. Este último assim o define: "As palavras, ou melhor, as construções morfológicas mais ou menos estáveis e coerentes, poderiam ser os paralelos dos próprios objetos — implementos, armas ou cerâmicas (1958: 352). No caso da iconografia, opina Gardin, "as unidades analíticas não são palavras e sim sentenças" (1958:355).

O próprio Gardin, porém, coloca restrições a essa analogia, quando afirma: "Não é correto mascarar, sob a semelhança plausível de uma analogia na forma, a enorme defasagem que separa a estrita análise levada a efeito na linguística das meras aproximações que nos é dado alcançar" (1958:352).

Nesse ensaio sobre técnica e teoria arqueológica, Jean-Claude Gardin (1958) propõe códigos para a descrição de características artefatuais, tendo em vista criar uma linguagem documental uniforme e sintética passível de ser aplicada através da "ajuda mecânica de sistemas tais como índices em cartões perfurados" (1958:345).

O autor exemplifica essa técnica na descrição de implementos de metal (machados e foices), recipientes (de cerâmica ou quaisquer outros), ornamentação e iconografia. No primeiro caso, verifica que cerca de 10 mil utensílios podem ser descritos exaustivamente em 500 cartões; no segundo, empregando seis aspectos convencionais — corpo, pescoço, base,

borda, asa e bico — consegue descrever, com um pequeno vocabulário de 20 palavras, 8100 formas distintas de vasos (Gardin 1958:338-341).

Os motivos ornamentais, depois de examinados milhares de espécimes de todo o mundo, são reduzidos a 20 sinais e 15 operações, agrupados todos em 6 classes de arranjos, cuja nomenclatura é também simplificada. Atribui-se um símbolo a cada sinal (ou signo) elementar e outro a cada operação.

Desse modo, “cada par de símbolos — respectivamente um ‘radical’ e um ‘afixo’ — prevê uma designação ao ornamento. Ela é obtida combinando-se essas duas noções” (1958:342).

No caso da iconografia, exige-se uma sofisticação maior. Mas ela é igualmente passível de indexação na medida em que se encontram os termos apropriados à “tradução de uma imagem a uma linguagem documental” (p.348).

Como se vê, os arqueólogos têm procurado refinar o vocabulário descritivo de modo a torná-lo o mais convencional possível. Só assim, as informações contidas no objeto — principalmente as variações em forma e ornamentação — poderão ser apropriadamente indexadas e armazenadas.

As coleções etnográficas e o colecionador

Dolores Newton emprega uma imagem que sintetiza a posição do pesquisador diante de material etnográfico em oposição ao arqueológico. No primeiro caso, o colecionador toma o lugar da natureza, no processo de seleção. O arqueólogo sabe o que vai encontrar no sítio que escava. O etnólogo ou curador de museu enfrenta o dilema de conformar-se com os critérios de seleção do colecionador, e em função disso orientar sua pesquisa.

Em primeiro lugar cabe definir o que se entende por coleção. Teoricamente, uma coleção de artefatos de uma determinada tribo deveria abranger todo o sistema de objetos que essa sociedade utiliza na ação sobre a natureza para a subsistência, no conforto doméstico, transporte, vestimenta, adornos pessoais e parentalia ritual. Ou mais sinteticamente, segundo Leroy-Gourhan, as “técnicas de aquisição” e as “técnicas de consumo” (1945).

O ideal é que semelhante coleção tivesse sido feita em diferentes épocas e que os artefatos representando cada protótipo fossem em número suficiente para exemplificar as variantes (Sturtevant 1969). Essa situação raramente é encontrada nos arquivos de museus. De um modo geral, as coleções são agrupadas segundo os seguintes critérios: 1) a categoria mais abrangente, incluindo matéria-prima, técnica, uso e função: cerâmica, trançados, tecidos, plumária, instrumentos musicais, armas, canoas e remos, bancos, máscaras e outros objetos rituais etc.; 2) a proveniência tribal ou étnica (coleção Karajá, Apinayé etc.) ou mais amplamente, a procedência geográfica (área cultural do alto Xingu, alto rio Negro etc.)

O importante a assinalar é que o colecionador, a época e a forma de colecionamento têm importância crucial para a avaliação de uma coleção e suas potencialidades de estudo. No Museu Nacional, por exemplo, existem grandes coleções devidas à Comissão Rondon, a Curt Nimuendaju e outras, também substanciais, doadas por Jaramillo Taylor. Ao estudioso da coleção cabe discernir as motivações que, em cada caso, ocasionaram a coleta. A propósito, escreve Marisa C. Soares:

“A Comissão Rondon não tinha como objetivo principal recolher peças para o Museu Nacional e sim instalar linhas telegráficas. Já Nimuendaju tinha nas coleções o suporte de sua atividade de pesquisa, tendo se notabilizado internacionalmente como colecionador” (s/d:9).

O exemplo de Jaramillo Taylor completa o quadro porque se trata de um colecionista típico dos fins do século passado: cônsul dos Estados Unidos em Belém do Pará, constituiu uma grande coleção dos índios Tukuna (780 peças) e de outros grupos amazônicos, algumas delas recolhidas pessoalmente e outras compradas através de intermediários (Soares s/d:7).

Essas três coleções completam o quadro do que o museu oferece ao etnólogo. Se tiver a sorte de encontrar uma coleção como as que foram feitas por Nimuendaju, o seu estudo poderá ser profundo e abrangente. Por exemplo, no caso dos carimbos utilizados para a pintura corporal dos índios Xerente, colecionados por Nimuendaju, Baldus informa que: “No catálogo da coleção Xerente de Nimuendaju, existente no Museu de Gotemburgo, às descrições dos carimbos são acrescentados nomes de classes de idade” (1961/2:64).

Subentende-se, por essa informação, que as pinturas de corpo aplicadas com carimbos eram privativas de determinados grupos étnicos. Na coleção do Museu Nacional, Nimuendaju incluiu figurinhas humanas, esculpidas em madeira certamente pelos índios Xerente, com a indicação do local do corpo em que eram aplicadas. A par disso, escreveu uma monografia sobre os Xerente (1942) em que o estudioso de uma coleção dessa tribo encontra farta documentação para contextualizar os artefatos recolhidos a museus.

Assim sendo, verifica-se que o estudo de uma coleção deve ser combinado com a consulta bibliográfica e iconográfica referente à tribo, área ou tema em foco e com a documentação oferecida pelo colecionador. Essa mesma coleção deve ser comparada com outras da mesma procedência e respectiva documentação, levando-se em conta um fator da maior importância além do assinalado (objetivo do colecionador), que é sua dimensão temporal e espacial. Uma das dificuldades no estudo comparativo baseado em coleções de museus é a discrepância cronológica entre as informações contidas em fontes bibliográficas e a datação das coleções, cuja defasagem é às vezes de décadas (Newton, 1984; Lima, 1984).

A situação ideal é aquela em que se combina o trabalho de campo com o estudo das coleções museológicas. Mais ainda, em que o antropólogo projeta sua pesquisa com ênfase no estudo da cultura material. Nestas condições, o sistema de objetos deve ser contextualizado no âmbito da economia, da vida social e da ideologia do grupo, do contrário seria o mesmo que pinçar o objeto e examiná-lo apenas nos seus atributos físicos. Ao pesquisador de campo é dado, portanto, "culturalizar" o objeto para alcançar uma compreensão profunda da sociedade como um todo.

Isto foi o que tentou Baudrillard (1969) em relação à sociedade capitalista moderna através do inventário e classificação do mundo artefactual moderno. Introduzindo o plano sócio-cultural na discussão avalia criticamente a sociedade de consumo.

Em inúmeros museus, do Brasil e de todo o mundo, encontram-se coleções representativas da quase totalidade de tecnologias desenvolvidas pelos índios brasileiros, configurando estilos já desaparecidos, grupos indígenas extintos ou muito aculturados. A deficiência de instrumentos de análise, tais como técnicas de registro, descrição e catalogação de artefatos, ou a falta de normalização dos dados e, sobretudo, a exigüidade de recursos disponíveis para o levantamento dessas coleções faz com que elas se constituam arquivos mortos, de difícil acesso e sem condições mínimas de aproveitamento para tarefas didáticas e de divulgação cultural.

Dispersos pelas monografias etnográficas, principalmente as mais antigas em que a etnografia tinha lugar de destaque como registro empírico, encontram-se dados para estudos contextualizados de coleções de museus. Essa consulta é indispensável para a compreensão da funcionalidade dos artefatos e seu lugar no conjunto da cultura. Aqui devem ser levados em conta fatores temporais: a sincronia ou diacronia das fontes, tanto documentais como artefatuais, a fim de não perder de vista fatores de mudança, tais como, a aculturação intertribal e, sobretudo, interétnica.

Como se sabe, nem sempre a obra acabada reflete o processo tecnológico e, muito menos, o equipamento empregado. É importante, por isso, nos estudos das coleções, levantar toda a bibliografia, não só com respeito ao grupo em foco, como também à técnica que se examina ou à categoria de artefato. Isso é importante, por exemplo, no caso da tecelagem (uso de tear, com ou sem liços, de bobinas para guiar a teia), da cerâmica (implementos para alisar, decorar; modo de queimar, matérias-primas empregadas). As técnicas mais elaboradas — de tecelagem, cerâmica, ornamentação — podem ser indícios de desenvolvimentos endógenos ou fruto do contato.

Na falta ou como complementação dessas informações, alguns antropólogos têm recorrido a índios em visita a museus para a identificação sistemática de coleções (Comunicação pessoal de Silvia Caiubí Novais e Lúcia H. van Velthen). Sempre que houver possibilidade seria recomendável a vinda de representantes de grupos indígenas para incumbirem-se não só dessa tarefa como também da restauração de acervos com materiais originais.

O artesanato tem outro aspecto da maior importância a ser assinalado. Em anos recentes, sua destinação ao mercado externo, ocasionou modifi-

cações que comprometem não só a qualidade como a própria representatividade do produto. As tribos que ainda conservam o seu artesanato estão direcionando-o cada vez mais para o comércio, atendendo às demandas dessa nova clientela. A outra face da moeda, é a revivência da produção artesanal por parte de tribos que a haviam abandonado; a incrementação do interesse em recuperar a memória tribal, no que se refere às suas expressões materiais, que assumem, mais do que nunca, o papel de símbolos visíveis de identidade étnica (Cf. B. Ribeiro 1983).

Neste sentido, os estudos de cultura material, com base nas coleções museográficas, da bibliografia e da iconografia, são uma forma de devolver informações aos próprios índios. No alto Xingu, por exemplo, as oleiras Waurá sempre que têm acesso a reproduções de vasilhas de antigas coleções, reincorporam formas de cerâmica esquecidas ou em desuso. Ao mesmo tempo vêm reproduzindo a cerâmica de seus antepassados, retiradas da lagoa de Ipavú, e formas que copiam do vasilhame dos brancos (V.P. Coelho 1981:72-73).

As amostragens maiores, tais como as disponíveis em coleções de museus, permitem o tratamento estatístico da ocorrência de características específicas. Esses caracteres podem ser às vezes diagnósticos de uma tendência técnica vinculada a uma peculiaridade cultural, ou mesmo individual. Os estudos de D. Newton (1983) sobre o começo do trançado dos cestos Timbira e os tipos de nós das cordas dos arcos de tribos dessa família lingüística e de outras tribos, demonstrou variações significativas. Neste último caso, por exemplo, verificou-se "que as formas enlaçadas provinham dos Timbira e as formas enodadas dos não-Timbira" (1984 b: 16).

Por isso, a autora recomenda que "duas dimensões não podem ser omitidas", a saber: "1) a descrição física do artefato em si; 2) o detalhamento dos dados contextuais, inclusive os relacionados a todos os outros espécimes do mesmo tipo" (1984 a).

A isso haveria que agregar a documentação fotográfica e através do desenho esquemático, a mais clara possível para abreviar o texto e clari-ficá-lo, tornando sua leitura mais direta e menos fastidiosa. Assim sendo, as publicações sobre cultura material têm de ser, necessariamente, muito bem ilustradas. As técnicas modernas áudio-visuais e filmicas, embora dispendiosas, ajudam muito nesse estudo, porque mostram os gestos e os procedimentos com toda a clareza. Contudo, é preciso ter em mente que a documentação visual "não dispensa a necessidade de descrever, codificar e analisar os objetos" (Newton 1984 a) coletados e, no caso dos estudos de campo, os que deixaram de sê-lo.

Embora semelhante estudo não possa ser feito com base nas coleções, essa realidade deve ser levada em conta na análise para assinalar a função específica que cada elemento de cultura desempenha numa dada sociedade.

Tudo isso nos leva a concluir que o estudo de conjuntos artefatuais deve ser encarado em sua dinâmica, em suas transformações, como parte integrante dos processos sociais. Embora questionados, os antigos trabalhos sobre a distribuição e difusão de elementos de cultura material, feitos principalmente com base em coleções de museus, armazenaram uma quan-

tidade inestimável de informações. A criação de um "banco de dados" sobre cultura material que, com a intensificação do uso de computadores na catalogação, ocorrerá certamente no futuro, facilitará a tarefa dos curadores de museus e dos etnólogos não só pela localização dos seus materiais, como também por sua correta documentação.

É preciso ter em mente, no entanto, que um levantamento de dados precisos sobre os artefatos só será possível quando se tiver um código, ou seja, uma padronização para a descrição dos espécimes. Essa normalização já foi desenvolvida para o fichamento das bibliotecas e necessariamente será elaborada em relação aos artefatos para alimentar programas de computador.

A propósito, cabe referir o interesse despertado recentemente na Europa pelas raridades etnográficas e iconográficas de que se fez guarda (1). No Brasil, reacende-se o interesse pelo levantamento de coleções etnográficas, como as do Museu Nacional, Museu Paulista, Museu Plínio Ayrosa, Museu Antropológico da Universidade de Goiás, Museu Goeldi e outros. Trata-se, agora, de encontrar uma abordagem que permita extrair informações de todo esse acervo, e que possa servir de exemplo e de estímulo a curadores de museus de todo o mundo para dar vida e sentido a suas coleções.

Este trabalho procura contribuir na busca dessa linguagem. Só assim encontraremos um terreno comum para estudar a cultura material em sua dimensão temporal-cronológica, espacial e funcional. Isto é, não como um fenômeno estático, mas como um movimento dinâmico da cultura. Só assim tornaremos esse acervo disponível para fins científicos e didáticos, entre os quais as exposições museográficas.

BIBLIOGRAFIA

- ADOVASIO, J. M. *Basketry technology: a guide to identification and analysis*. Chicago. Aldine Manuals on Archeology, 1977, 182 pp.
- AGOSTINHO, Pedro. *Kwarip: mito e ritual no Alto Xingu*. São Paulo, EPU/Ed. Univ. São Paulo, 1974.
- BALDUS, Herbert. Os carimbos dos índios do Brasil. *Revista do Museu Paulista*, Nova Série, XIII:7-69, São Paulo, Museu Paulista da USP, 1961/2.
- *Tapirapé. Tribo Tupi do Brasil central*. São Paulo, Cia. Ed. Nac./EDUSP, 1970.

(1) Além das reedições programadas de catálogos como o do antigo Museu Setalá, de Milão, datado de 1677 e dos códices em que consta a descrição e o desenho, feito por artistas da época, em plena cor, de 308 espécimes de material botânico, zoológico, mineralógico e artefatos etnográficos de todo o mundo, inclusive do Brasil, cabe citar: 1) o volume organizado por A. MacGregor — 1983 — *Tradescant's Korities*, Clarendon Press, Londres, que contém uma rica iconografia e a reprodução de uma rede de dormir do século XVII do Brasil, existente no Museu Britânico; 2) o livro *Mythen der Neuen Welt: Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerika's*, Kar-Heinz Kohl Herausgeben (ed.), 1982, Ed. Frölich & Kaufman (Berliner Festspiele).

BAMBERGER, Joan. *Environmental and cultural classification: a study of the northern Keyapó*. Tese de doutoramento, 1967. Cambridge, Harvard Univ., Mass. (inédito).

BAUDRILLARD, Jean. A moral dos objetos: função-signo e lógica de classe. *Communications* 13, Paris, 1969.

— *O sistema dos objetos*. São Paulo, Perspectiva, 1973, 225 pp.

BECHER, Hans. Cintos e cordões de cintura dos índios sul-americanos. *Revista do Museu Paulista*, Nova Série, IX:7-181, São Paulo, Museu Paulista da USP, 1955.

BIRD, Junius B. Héta weaving. In: KOZAK, Wladimir et alii. *The Héta Indians: fish in a dry pond. Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, 55, part 6, 425-434, New York, 1979.

BOAS, Franz. The limitations of the comparative method in anthropology. In: *Race, language and culture*: 270-280. N. York, The Free Press Paperback Edition, 1966.

BURNHAM, Dorothy. *Warp and weft: a textile terminology*. Toronto, Royal Ontario Museum, 1980.

CARNEIRO, Robert L. Hunting and hunting magic among the Amahuaca of the Peruvian Montaña. In: LYON, P. (ed.). *Native south americans*. Boston. Little, Brown and Company, 1974.

CHIARA, Vilma. Armas: bases para uma classificação. In: RIBEIRO, D. (ed.). *Suma Etnológica Brasileira*, vol. 2, 1984 (no prelo).

COELHO, Vera Penteado. Alguns aspectos da cerâmica dos índios Waurá. In: HARTMANN, T. e COELHO, V. P. (orgs.). *Contribuições à Antropologia em homenagem ao Prof. Egon Schaden. Coleção Museu Paulista, Série Ensaios*, 4:55-83. São Paulo, Museu Paulista da USP, 1981.

COSTA, Maria Heloisa Fênelon. *A arte e o artista na sociedade Karajá*. Brasília, Funai, 1980.

— *A habitação indígena brasileira*. In: RIBEIRO, D. (ed.). *Suma Etnológica Brasileira*, vol. 2, 1984 (no prelo).

CHAGNON, Napoleon A. *Yanomami, the fierce people*. N. York. Holt, Rinehart & Winston, 1968.

CHMYZ, Igor et alii. Terminologia arqueológica brasileira para a cerâmica. *Manuais de Arqueologia*, (3). Curitiba, Centro Ensino e Pesq. Arqueol., 1966.

DEETZ, James. *Invitation to Archeology*. Garden City, N. York. The Nat. History Press, 1967, 150 pp.

DOLE, Gertrude E. Techniques of preparing manioc flour as a key to culture history in tropical America: 241-248. *Select. Pap. of the 5th Intern. Congr. Anthropol. & Ethnol. Sciences*, Philadelphia, 1956. Phil. Univ. Press, 1960.

DOLGIN, Janet L.; Kemnitzer, David S.; Schneider, David M. (eds.). *As people express their lives, so they live...* Introdução. In: DOLGINS et alii (eds.). *Symbolic anthropology: a reader in the study of symbols and meanings*: 3-46. N. York, Columbia Univ., 1977.

DORTA, Sonia F. Cultura material e organização social: algumas inter-relações entre os Bororo de Mato Grosso. *Revista do Museu Paulista*, Nova Série, XXVI:235-246. São Paulo, Museu Paulista da USP, 1979.

— *Paríko. Etnografia de um adorno plumário. Coleção Museu Paulista, Série Etnológica*, 4, São Paulo, Fundo de Pesquisas do Museu Paulista da USP, 1981, 269 pp.

— *Plumária Bororo*. In: RIBEIRO, D. (ed.). *Suma Etnológica Brasileira*, vol. 3, 1984 (no prelo).

EMERY, Irene. *The primary structure of fabrics: An illustrated classification*. Washington, The Textile Museum, 1966, 339 pp.

FRIKEL, Protásio. *Os Tirirô: seu sistema adaptativo*. Hannover, Kommissionverlag Münstermann-Druck, 1973, 323 pp.

GARDIN, Jean-Claude. Four codes for the description of artifacts: an essay in archaeological technique and theory. *American Anthropologist*, 60:335-357, 1958.

GEERTZ, Clifford. Ethos, visão do mundo e a análise de símbolos sagrados. In: *A interpretação das culturas*: 143-162. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

HARTMANN, T. Cultura material e etnohistória. *Revista do Museu Paulista*, Nova Série XXIII:175-197, São Paulo, Museu Paulista da USP, 1976.

HODDER, Ian (ed.). *The spatial organization of culture*. Pittsburgh, Univ. of Pittsburgh Press, 1978, 310 pp.

HOWARD, Catherine V. *Exchange and the construction of identity. Symbolic dimensions of Brazilian tribal exchange systems and the construction of the person, tribal and regional identity*. Research project among the Waiwai. Chicago University, 1983, 43 pp. datil. (inédito).

HURLEY, William M. Prehistoric cordage: identification of impressions on pottery. *Aldine Manuals on Archeology* (3), New York, Aldine, 1979, 154 pp.

IZIKOWITZ, Karl Gustav. *Musical instruments of the South American Indians*. England, E. P. Group of Companies Bradford Road, 1970.

KRIEGER, Alex D. The typological method. *American Antiquity*, 9 (3):271-288, 1944. Smithsonian Institution, Washington.

KROEBER, Alfred L. Art. In: STEWARD, Julian H. (ed.) *Handbook of South American Indians*, V:411-492, Washington, Smithsonian Institution, 1949.

LATHRAP, Donald W. *O alto Amazonas*. Lisboa, Ed. Verbo, 1975, 271 pp.

LEROI-GOURHAN, André. *L'Homme et la matière*. Paris, A. Michel, 1943.

_____. *Milieu et techniques*. Paris, A. Michel, 1945.

LEVISTRAUSS, C. O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América. In: *Antropologia estrutural* I:279-304. Rio de Janeiro, Ed. Tempo Moderno, 1975.

_____. A dialética do concreto. In: *O pensamento selvagem*: 19-55, São Paulo, Cia. Ed. Nac., 1976.

LIMA, Tânia Andrade. Cerâmica indígena brasileira. In: RIBEIRO, D. (ed.), *Suma Etnológica Brasileira*, vol. 2, 1984 (no prelo).

MERCIER, Paul. *História da Antropologia*. Rio de Janeiro, El Dourado, 1974, 154 pp.

MEGGERS, Betty J. Evidências arqueológicas e etnográficas compatíveis com o modelo de fragmentação da floresta (Trad. inédita). In: PRANCE, Ghilleen T. (ed.) *Biological diversification in the tropics*. N. York, Columbia University, 1982.

MÉTRAUX, Alfred. Weapons. In: STEWARD, Julian H. (ed.) *Handbook of South American Indians*, V:229-263, Washington, Smithsonian Institution, 1949.

_____. *La civilização matérielle des tribus tupi-guarani*. Paris, Libr. Orientaliste P. Geuthner, 1928.

MUNN, Nancy D. *Walbiri iconography: graphic representation and cultural symbolism in a central Australian society*. Ithaca, Cornell University Press, 1978, 235 pp.

NEWTON, Dolores. *Social and historical dimensions of the Timbira material culture*. Tese de doutoramento. Harvard University, 1971 (inédito).

_____. The Timbira hammock as a cultural indicator of social boundaries. In: RICHARDSON, M. (ed.). *The human mirror: material and spatial images of man*: 231-251. Baton Rouge, Louisiana Univ. Press, 1974.

_____. The individual in ethnographic collections. The research potential of anthropological museum collections. *Annals of the N. York Academy of Sciences*, 376:267-288, N. York, 1981.

_____. Bow knots. *An exploration of their micro-variation and taxonomy*. 1983, (inédito), 15 pp.

_____. Cultura material e história cultural. Introdução. In: RIBEIRO, D. (ed.). *Suma etnológica brasileira*, vol. 2, 1984 (no prelo).

NIMUENDAJU, Curt. *The Seventy*. Publication of the Frederick Webb Hodge Anniversary. Publication Fund., IV, Los Angeles, 1942.

NORDENSKIÖLD, Erland. *Comparative Ethnographic Studies*. Göttenborg, 1919/1981, (9 vols.).

_____. The changes in the material culture of two indian tribes under the influence of new surroundings. *Comparative Ethnographical Studies* 2, Göttenborg, 1920, 245 pp.

_____. The ethnography of South America seen from Mojos in Bolivia. *Comparative Ethnographical Studies*, 3, Göttenborg, 1924.

_____. Analyse ethno-geographique de la culture matérielle de deux tribus indiennes du gran Chaco. *Études Ethnogr. Comp.*, 1, Paris, 1929.

_____. Origin of the indian civilizations in South America. *Comparative Ethnographical Studies*, 9, Göttenborg, 1931.

OLIVEIRA, Luiz Roberto Cardoso de. *Artesanato Krahô: divisão de trabalho e trançado*. CNRC/SPHAN, 1978 (inédito).

OTTEN, Charlotte M. Introdução. In: OTTEN, Charlotte M. (ed.). *Anthropology and art: readings in cross-cultural aesthetics*: XI-XVI. New York, Natural History Press, 1971.

PANOVSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte na renascença. In: *Significado nas artes visuais*: 45-88. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1979.

REICHEL-DOLMATOFF, G. *The shaman and the jaguar: a study of narcotic drugs among the Indians of Colombia*. Philadelphia, Temple Univ. Press, 1975, 280 pp.

RIBEIRO, Berta G. Bases para a classificação dos adornos plumários dos índios do Brasil. *Arquivos do Museu Nacional*, 45:55-119, Rio de Janeiro, 1957. [Reelaborado para reedição in: RIBEIRO, D. (ed.). *Suma Etnológica Brasileira*, vol. 3 (no prelo)].

_____. *A civilização da palha. A arte do trançado dos índios do Brasil*. Tese de doutorado. São Paulo, FFLCH/USP, 1980 a, 590 pp.

_____. Possibilidades de aplicação do critério de forma no estudo de contatos intertribais, através do estudo da técnica de remate e pintura de cestos. *Revista de Antropologia*, 28:31-68, São Paulo, USP, 1980 b.

_____. A oleira e a tecelã: o papel social da mulher na sociedade Asuriní. *Revista de Antropologia*, 25:25-62, São Paulo, USP, 1982.

_____. Artesanato indígena: para quê, para quem? In: RIBEIRO, B. G. et alii — *O artesanato tradicional e o seu lugar no mundo contemporâneo*: 11-45, Rio de Janeiro, INF/FUNARTE/MEC, 1983.

_____. Artes têxteis indígenas do Brasil. Glossário dos tecidos. In: RIBEIRO, D. (ed.). *Suma Etnológica Brasileira*, vol. 2, 1984 a (no prelo).

- A arte de trançar: dois macroestilos, dois modos de vida. In: RIBEIRO, D. *Suma Etnológica Brasileira*, vol. 2, 1984 b (no prelo).
- Desenhos semânticos e identidade étnica: o caso Kayabí. In: RIBEIRO, D. (ed.). *Suma Etnológica Brasileira*, vol. 3, 1984 c (no prelo).
- RIBEIRO, Darcy (ed.). *Suma Etnológica Brasileira*. Edição atualizada do *Handbook of South American Indians*. Vol. 2 — *Tecnologia indígena*. Coord.: Berta G. Ribeiro; Vol. 3 — *Arte Indígena*. Coord.: Darcy Ribeiro, 1984 (no prelo).
- RIVIERE, P. G. Myth and material culture: some symbolic interrelations. In: *Forms and symbolic action*: 151-166. Proc. 1969 Ann. Meet. Amer. Ethnol. Soc. Seattle, Univ. Washington Press, 1969.
- RODRIGUES, Aryon Dall'Igna. A classificação do tronco linguístico tupi. *Revista de Antropologia*, 12:99-104. São Paulo, USP, 1964.
- ROUSE, Irving. Prehistory of Haiti: a study in method. *Yale Univ. Publ. Anthropol.*, (21), New Haven, 1939, 160 pp.
- ROTH, Walter E. An introductory study of the arts, crafts and customs of the Guiana Indians: 25-745. *38th Ann. Rep. Bureau Amer. Ethnol.*, 1916-17. Washington, 1924.
- RYDEN Stig. A study of South American hunting traps. *Revista do Museu Paulista*, Nova Série, IV:247-352. São Paulo, Museu Paulista, 1950.
- SCHULTZ, Harald e Chiara Vilma. A pá semilunar da mulher Waurá. *Revista do Museu Paulista*, XVII:37-46, São Paulo, Museu Paulista da USP, 1967.
- SEEGER, Anthony. O significado dos ornamentos corporais. In: *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro, Campus, 1980.
- Novos horizontes para a classificação dos instrumentos musicais. In: RIBEIRO, D. (ed.). *Suma Etnológica Brasileira*, vol. 3, 1984 (no prelo).
- SEILER-BALDINGER, Annemarie. Maschenstoffe in Süd-und-Mittleamerika. *Basler Beitrage zur Ethnologie*, 9. Basel, Pharos-verlag, 1971.
- *Classification of textiles techniques*. India, Ahmebadd, 1979.
- SOARES, Marisa Carvalho. *As coleções etnográficas do Museu Nacional da região dos rios Solimões-Japurá*. Projeto de pesquisa, s/d, 10 pp. (inédito).
- STEWART, Julian H. (ed.). *Handbook of South American Indians*. Vol. V, Washington, Smithsonian Institution, 1949, 818 pp.
- Tribes of the montaña: an introduction. In: *Handbook of South American Indians*, vol. III: 507-539. Washington, Smithsonian Institution, 1948.
- STURTEVANT, William. *Guide to field collections of ethnographic specimens*. Washington, Smithsonian Institution, 1969.
- TANNER, Helen. Cashinahua weaving. In: KENSINGER, K. et alii: *The Cashinahua of eastern Peru. Studies in Anthropol. and. Mat. Culture* (1): 111-124. The Haffenreffer Museum of Anthropology, Brown University, Boston, 1975.
- TAVEIRA, Edna Luísa de Melo. *Etnografia da cesta Karajá*. Col. Teses, Goiânia, Universidade Federal de Goiás, Ed. 1982, 210 pp.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Glossário dos instrumentos musicais. In: RIBEIRO, D. *Suma Etnológica Brasileira*, vol. 3, 1984 (no prelo).
- TURNER, Terence. Tchikrin. A central brazilian tribe and its symbolic language of bodily adornment. *Natural History*, 78:50-59, 1969.
- The social skin. In: CHERVAS, J. & LEWIN, R. (eds.). *Anthropological survey of activities superfluous to survival*: 112-140, London, Temple Smith, 1980.

- TURNER, Victor. *The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual*. Ithaca, Cornell Univ. Press, 1967.
- UCKO, Peter. Penis sheats: a comparative study. *Proceed. Royal Anthropol. Inst. Great Britain and Ireland*: 27-68, London, 1969.
- VIDAL, Lux e MÜLLER, Regina A. Polo. Pintura e adornos corporais. In: RIBEIRO, D. (ed.). *Suma Etnológica Brasileira*, vol. 3, 1984 (no prelo).
- VINCENT, William Murray. Máscaras. Objetos rituais do alto rio Negro. In: RIBEIRO, D. (ed.). *Suma Etnológica Brasileira*, vol. 3, 1984 (no prelo).
- WILLEY, Gordon. Ceramics. In: STEWARD, J. H. (ed.). *Handbook of South American Indian*, V:139-204. Washington, Smithsonian Institution, 1949.
- YDE, Jens. *Waiwai material culture*. Copenhagen, Nat. Museum Copenhagen, 1965, 318 pp.
- ZARUR, George Cerqueira Leite. Ecological need and cultural choice in central Brazil. *Current Anthropology*, 20(3):649-652, 1979.