

**UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ**  
**SUELY MELO DE CASTRO MENEZES**

**CULTURA E IDENTIDADE DO POVO ASURINI:**  
**a mulher na transmissão dos saberes**  
**e fazeres culturais**

**Taubaté – SP**  
**2008**

**UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ**  
**SUELY MELO DE CASTRO MENEZES**

**CULTURA E IDENTIDADE DO POVO ASURINI:  
a mulher na transmissão dos saberes  
e fazeres culturais**

Dissertação apresentada para a obtenção do Título de Mestre em Gestão e Desenvolvimento Regional, do Departamento de Economia, Contabilidade e Administração da Universidade de Taubaté.  
Área de Concentração: Planejamento e Desenvolvimento Regional

Orientadora: Prof. Dra. Edna Maria Querido de Oliveira Chamon

**Taubaté – SP**  
**2008**

**SUELY MELO DE CASTRO MENEZES**  
**CULTURA E IDENTIDADE DO POVO ASURINI:**  
**a mulher na transmissão dos saberes e fazeres culturais**

Dissertação apresentada para a obtenção do Título de Mestre em Gestão e Desenvolvimento Regional, do Departamento de Economia, Contabilidade e Administração da Universidade de Taubaté.

Área de Concentração: Planejamento e Desenvolvimento Regional

Data: \_\_\_\_\_

Resultado: \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

Profa. Dra. Edna Maria Querido de Oliveira Chamon - Universidade de Taubaté

Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dra. Maria Lucila Junqueira Barbosa - Universidade de Taubaté

Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Mauro Antônio Pires da Silva - Universidade Estadual de Campinas

Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Ariberto Venturini - Universidade Federal do Pará

Assinatura \_\_\_\_\_

## **DEDICO ESTE TRABALHO...**

Ao povo Asurini: minha inspiração.

À minha família: companheiro, mãe, filhas, genros e netos.

Aos meus colaboradores: gestores, assessores, professores e funcionários do Colégio Ipiranga, Faculdade Ipiranga, IDEPA, Universidade Vale do Acaraú e FAZ – Faculdade de Tecnologia da Amazônia, que me fizeram acreditar que valia a pena voltar aos bancos da sala de aula, depois de quarenta e dois anos de chão de escola.

## **AGRADECIMENTOS**

A todos os integrantes da UNITAU que me ajudaram nos caminhos do mestrado, em especial ao Prof. Dr. Edson Aparecido de Araújo Querido Oliveira, coordenador desse projeto, e à Prof<sup>a</sup> Dra. Edna Maria Querido de Oliveira Chamon, orientadora nos delicados caminhos da pesquisa.

Aos que colaboraram para a realização deste trabalho:

- Ao Povo Asurini, a todos e a cada um que me acolheram e ofereceram informações, afeto e solidariedade.
- Ao Benigno, que se fez integrante e importante no processo, trazendo o apoio e a colaboração dos que fazem a FUNAI ALTAMIRA.
- A Lú, Cecília, Manoel, Delma e Beto, professores brancos com alma de índio, que colaboraram direta ou indiretamente com o trabalho.
- Ao Luiz Fernando, Neide, Jaqueline, Heloísa e Dany que, com muito carinho, juntaram suas competências tecnológicas e o conhecimento de programas, de fatos, de normas e de informática na construção da forma final deste trabalho.
- Aos companheiros e familiares Alberto Ampuero, Adriane Menezes, Karina Menezes, Beatriz Padovani, Simone Menezes e Marcos Santos, que viveram comigo as ansiedades de ser estudante depois de quarenta e muitos anos longe dos bancos escolares.

“A Terra é a nossa mãe. Dela recebemos a vida e a capacidade para viver. Zelar por nossa mãe é nossa responsabilidade e zelando por ela, estamos zelando por nós próprias. Nós, mulheres indígenas, somos manifestações da Mãe -Terra em forma humana. Molestar, destruir, minimizar as manifestações da Mãe-Terra é ir contra a sua natureza, pois na natureza tudo deve fluir, assim como os rios que correm, [...] como os filhotes que nascem e crescem, como a chuva que cai, como as luas que se enchem e vão, [...] como a vida humana e animal que brota e transforma-se em húmus para a terra. Ir contra todos esses segmentos é violar o sagrado. A base filosófica de nossas vidas, como mulheres e povos indígenas, [...] é o respeito pelo sagrado, pelo que foi criado pela natureza e a mulher faz parte deste sagrado, por isso sua palavra é sagrada, tanto quanto a Terra. E toda a sua cultura e espiritualidade relacionadas ao sagrado humano, deve ser respeitada.”

ELIANE POTIGUARA  
**Escritora Indígena**

## RESUMO

Apresentam-se as formas de transmissão dos saberes e fazeres povo Asurini e o papel da mulher Asurini na formação das novas gerações da etnia. O referencial teórico trata do conceito científico de cultura como um conjunto de significados mediadores entre as estruturas sociais e a ação humana. Realça-se a cultura e sua transmissão por meio da socialização dos índios no interior e no cotidiano da aldeia. A pesquisa reflete a construção da identidade Asurini consolidada a partir do ensino e da aprendizagem de saberes no âmbito familiar, dos afazeres domésticos, da criação artística, da vivência dos símbolos e dos ritos, das emoções e das solidariedades que categorizam as aprendizagens culturais. Apreendeu-se que a organização dos saberes, dos poderes e dos fazeres se faz sobre a gestão feminina em aprendizagens esperadas, orientadas e planejadas sob a ótica da aprendizagem cultural. Adotou-se o trabalho de campo no contexto da aldeia, pela observação direta das formas cotidianas de viver do Povo Asurini. A pesquisa, que é exploratória, descritiva e documental, identificou e registrou as formas de transmissão dos saberes e fazeres que garantem a consolidação da cultura e a construção da identidade da etnia. A amostra utilizada representa 50% das mulheres adultas da aldeia Koatinemo, 20 mulheres de um total de 40, e parte dos 137 índios que compõem a população total da aldeia. Utilizou-se como instrumento de coleta, além das observações, registros e entrevistas; a interação participativa com a comunidade e os registros fotográficos complementaram os dados. Os resultados foram organizados em quatro eixos, identificando primeiramente o cenário atual da aldeia dos Asurini quanto à caracterização da população por idade e sexo, a partir dos dados do Censo Populacional de outubro de 2007, que foram tratados

sociometricamente e permitiram estabelecer as redes sociais, com base nas conexões familiares. As redes evidenciaram os índios mais populares e a posição das pintoras mais eficientes no grafismo Asurini, resultados que caracterizam o grupo e o qualificam para a análise da transmissão de saberes e fazeres culturais. As entrevistas coletivas tratadas no Programa ALCESTE identificaram, nos discursos dos índios, os temas de relevância para a transmissão de saberes e fazeres, assim como, as normas sociais que estruturaram a vida na aldeia. As falas dos entrevistados foram a base para análise descritiva dos temas por eles valorizados. As entrevistas individuais permitiram, a partir dos relatos dos índios, identificar as diversas formas de ensino e aprendizagem em áreas de vivência, no cotidiano da aldeia, nas relações familiares, na arte e artesanato, nos ritos e mitos. Identificam-se a importância do papel das mulheres, mães e avós, na transmissão dos saberes e fazeres culturais do povo Asurini e o seu valor na manutenção e consolidação da cultura desse povo.

**Palavras-chave:** Transmissão de Saberes e Fazeres. Identidade Cultural. Mulher Asurini.



## **ABSTRACT**

### **CULTURE AND IDENTITY OF ASURINI POPULATION: woman in transmission of cultural Knowing and doings**

They come the transmission forms of the you know and you do of the woman asurini in the formation of the new generations of the etnia. the theoretical referencial treats of the scientific concept of culture as a system of meanings mediators between the social structures and the human action. it is enhanced the culture and his/her transmission through the socialization of the indians in the interior and in the daily of the village. the research reflects the construction of the identity asurini consolidated starting from the teaching and of the learning of you know in the family extent, of the household chores, of the artistic creation, of the existence of the symbols and of the rites, of the emotions and of the solidarities that classify the cultural learnings. it was apprehended that the organization of the you know, of the powers and of the you do if he/she does on the feminine administration in expected learnings, guided and drifted under the optics of the cultural learning. the field work was adopted in the context of the village, for the direct observation in the daily ways of living of the povo asurini. the research, that it is exploratory, descriptive and documental, it identified and it registered the transmission forms of the you know and you do that you/they guarantee the consolidation of the culture and the construction of the identity of the etnia. the used sample represents 50% of the adult women of the village koatinemo, 20 women of a total of 40, and part of the 137 indians that compose the total population of the village. they were used as collection instrument, besides the observations, registrations and interviews; the interaction participativa with the community and the photographic registrations complemented the data. the results were organized in four axes, identifying the current scenery of the village of asurinis firstly as for the characterization of the population for age and sex, starting from the data of the population census of october of 2007, that sociometricamente were treated and they allowed to establish the social nets, with base in the family connections. the nets evidenced the most popular indians and the most efficient painters' position in the grafismo asurini, results that characterize the group and they qualify him for the analysis of the transmission of you know and you do cultural. the

press conferences treated in the programa alceste identified, in the speeches of the indians, the themes of relevance for the transmission of you know and you do, as well as, the social norms that you/they structured the life in the village. the interviewees' speeches were the base for descriptive analysis of the themes for them valued. the individual interviews allowed, starting from the reports of the indians, to identify the several teaching forms and learning in existence areas, in the daily of the village, in the family relationships, in the art and craft, in the rites and myths. they identify the importance of the women's paper, mothers and grandparents, in the transmission of the you know and you do cultural of the people asurini and his/her value in the maintenance and consolidation of the culture of that people.

Word-key: Transmission of you Know and you Do. Cultural identity. Woman Asurini.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1:	Tipos de instrução intencional, suas crenças e atividades adultas associadas .....	58
Quadro 2:	Grafos: (a) não orientado e (b) orientado .....	87
Quadro 3:	Genealogia da aldeia Asurini .....	90
Quadro 4:	Genealogia energizada – Popularidade (relações interpessoais)	92
Quadro 5:	Categorização das pintoras .....	93
Quadro 6:	Genealogia e pintoras energizadas.....	94
Quadro 7:	Genealogia e pintoras energizadas.....	107
Quadro 8:	Categorização das pintoras por desempenho .....	109
Quadro 9:	Classes de temas mais significativos .....	111
Quadro 10:	Palavras-chave dos temas selecionados .....	112
Quadro 11:	Festa da Cura .....	117
Quadro 12:	Pintura Corporal e elementos de destaque .....	123
Quadro 13:	O ritual do Maraká .....	128
Quadro 14:	Aprendizado do Artesanato .....	133
Quadro 15:	Transmissão da Cultura do Grafismo .....	137
Quadro 16:	Síntese das classes apresentadas pelo ALCESTE® .....	138
Quadro 17:	Áreas de conhecimento abordadas pelas mulheres Asurini durante as entrevistas individuais .....	140

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	Afazeres domésticos (1a), artesanato (1b) e xamanismo (1c) .....	21
Figura 2:	Tecidos pintados (2a); cerâmica e artesanatos valorizados (2b) .	21
Figura 3:	Educação dos filhos (3a) e produção material – papel relevante da mulher (3b) .....	22
Figura 4:	Detalhes da pintura corporal infantil, traços largos, realizados mais rapidamente (4a, 4b, 4c) .....	61
Figura 5:	Adornos de pênis (5a), de orelha (5b) e de cabeça (5c), usados em festas .....	62
Figura 6:	Construção de banco de madeira (6a, 6b) .....	63
Figura 7:	Modelagem (7a) e queima de panela cerâmica (7b) .....	63
Figura 8:	O preparo e a fiação do algodão (8a), base da tecelagem das redes (8b) .....	64
Figura 9:	A mandioca é transformada em beiju (9a), farinha ou mingau (9b) .....	66
Figura 10:	Limpar e amaciar o barro (10a); preparar os roletes (10b) .....	72
Figura 11:	Modelar a panela (11a); queimar o barro (11b) .....	72
Figura 12:	As mulheres mais velhas são peritas ceramistas (12a, 12b) .....	73
Figura 13:	Acabamento com pintura em grafismo (13a) e a cobertura de breu (13b) .....	73
Figura 14:	A pintura de tecidos exige concentração, precisão e habilidade (14a, 14b) .....	74
Figura 15:	A habilidade na pintura de tecidos é observada nas índias Asurini mais novas e nas mais velhas (15a,15b) .....	74
Figura 16:	Pesquisa com observação participativa e envolvimento na vida da aldeia (16a, 16b) .....	79
Figura 17:	Percurso no rio Xingu (17a, 17b) .....	81
Figura 18:	Aldeia: espaço reservado e resguardado .....	81
Figura 19:	Para acesso à aldeia, bons barcos (19a) e pilotos experimentados (19b) .....	81
Figura 20:	Tratamento odontológico (20a); instalação de placas de Energia Solar (20b) .....	82
Figura 21:	Doação de equipamentos de informática (21a), de materiais didáticos e apoio na manutenção da escola (21b) .....	82
Figura 22:	Tukaia, espaço ritualístico .....	113
Figura 23:	Pintura preta, autoridade e domínio .....	119

Figura 24:	A família nuclear: marido e mulher são a base das interações ....	141
Figura 25:	Família Asurini .....	142
Figura 26:	A promessa de casamento traça o futuro dos jovens Asurini .....	144
Figura 27:	A mulher mãe na família Asurini: figura central das decisões e orientações .....	146
Figura 28:	Os mais velhos da aldeia Asurini são respeitados pela sabedoria	150
Figura 29:	Fartura de alimentos compartilhada (29a, 29b) .....	152
Figura 30:	A rede do parto é tecida durante a gravidez (30a) e depois é utilizada pela mãe e pela criança (30b) .....	154
Figura 31:	Um bebê forte e bonito pode ter “pais pouquinhos” .....	155
Figura 32:	O recém-nascido tem atenção integral da mãe (32a). A mãe será o berço ambulante nos primeiros anos (32b) .....	156
Figura 33:	A aprendizagem para ser mãe começa muito cedo. (33a, 33b) ...	159
Figura 34:	Os pais orientam os filhos (34a) e as mães orientam as filhas (34b) .....	159
Figura 35:	Relação mãe-filho: pouca fala e muita autoridade .....	160
Figura 36:	Os adereços acompanham a criança desde o nascimento (37a) e os adornos farão parte do próprio corpo da criança (37b, 37c) .	161
Figura 37:	A pintura corporal é a marca identitária mais forte do povo Asurini (37a, 37b) .....	161
Figura 38:	Pintar os filhos ou netos é atividade prazerosa (38a, 38b) .....	162
Figura 39:	As crianças passam dos cuidados da mãe para a atenção dos irmãos mais velhos (39a, 39b) .....	162
Figura 40:	As crianças aprendem a brocar brincando (40a, 40b) .....	165
Figura 41:	A roça, laboratório de aprendizagem (41a, 41b) .....	166
Figura 42:	As crianças brocam na medida de suas possibilidades .....	168
Figura 43:	As crianças e jovens participam da produção alimentar .....	169
Figura 44:	As crianças aprendem a fazer os alimentos, observando e ajudando os adultos (44a, 44b) .....	171
Figura 45:	As áreas da cozinha são isoladas da casa (45a). As cozinhas são compartilhadas pelas famílias de um mesmo núcleo (45b) ...	172
Figura 46:	Detalhe interno de casa Asurini .....	174

Figura 47:	O trabalho doméstico interno (47a) e o trabalho doméstico externo (47b) .....	175
Figura 48:	As crianças iniciam cedo o trabalho doméstico .....	175
Figura 49:	Detalhes externos da TAVYVE, Casa Grande da espiritualidade e que abriga os mortos (49a, 49b) .....	176
Figura 50:	Detalhes do Vaso Cerimonial, utilizado durante ritual (50a). O Vaso Cerimonial na TAVYVE, coberto com folhas de bananeira (50b) .....	177
Figura 51:	Detalhes do interior da TAVYVE (51a, 51b) .....	178
Figura 52:	Moreyra: pajé e xamã principal .....	179
Figura 53:	Momentos de cerimônia xamânica de cura (53a, 53b, 53c, 53d) .	180
Figura 54:	Seqüência de cerimonial de cura do pajé e de seus ajudantes (54a, 54b, 54c, 54d) .....	181
Figura 55:	Aprendizado da dança TAUWA (55a). As Vanapy sob o olhar do Pajé (55b) .....	182
Figura 56:	Flauta Turé (56a). O Turé é tocado para chamar a cobra (56b) ...	184
Figura 57:	Modelo de panela confeccionada pelas mulheres .....	195
Figura 58:	Produção de cerâmica é atividade exclusiva das mulheres, que se inicia na infância (58a, 58b, 58c). A mãe é a principal transmissora do conhecimento cerâmico (58d) .....	196
Figura 59:	Produção de cerâmica (59a, 59b). Detalhes de pintura em cerâmica, um aprendizado longo e delicado (59c, 59d) .....	197
Figura 60:	A aprendizagem da tecelagem por observação (60a, 60b) .....	203
Figura 61:	Aprendizagem da tecelagem por imitação (62a, 62b) .....	203
Figura 62:	Pintura corporal, a base do grafismo (62a). O grafismo em tecido, uma alternativa de renda (62b) .....	205
Figura 63:	Pintura em tecido, atividade das mulheres de todas as idades (63a) .....	207
Figura 64:	A mãe Asurini e sua habilidade de pintar amamentando (64a) e cuidando do filho (64b) .....	207
Figura 65:	A mulher Asurini e a firmeza nos traços (65a, 65b) .....	208

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1:	Distribuição da população Asurini por sexo – 2007 .....	100
Gráfico 2:	Distribuição da população Asurini por sexo – 1982 .....	101
Gráfico 3:	Pirâmide etária 2007 .....	102

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>16</b>
1.1	PROBLEMA .....	18
1.2	OBJETIVOS .....	20
1.2.1	Objetivo Geral .....	20
1.2.2	Objetivos Específicos .....	20
1.3	DELIMITAÇÃO DO ESTUDO .....	20
1.4	RELEVÂNCIA DO ESTUDO .....	22
1.5	ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO .....	23
<b>2</b>	<b>CULTURA E IDENTIDADE .....</b>	<b>26</b>
2.1	CULTURA E IDENTIDADE: CONCEITOS, ELEMENTOS E ABORDAGENS	35
2.2	A IDENTIDADE DO ÍNDIO BRASILEIRO .....	42
2.3	CULTURA DA APRENDIZAGEM E APRENDIZAGEM DA CULTURA ....	49
<b>2.3.1</b>	<b>Aprendizagem Esperada .....</b>	<b>54</b>
<b>2.3.2</b>	<b>Aprendizagem Orientada .....</b>	<b>55</b>
<b>2.3.3</b>	<b>Aprendizagem Planejada .....</b>	<b>56</b>
<b>3</b>	<b>A MULHER ASURINI NA TRANSMISSÃO DE SABERES E FAZERES E NA CULTURA INDÍGENA .....</b>	<b>59</b>
3.1	CULTURA ASURINI: SABERES E FAZERES .....	60
3.2	A MULHER ASURINI NA TRANSMISSÃO DOS SABERES CULTURAIS E NA CONSOLIDAÇÃO IDENTITÁRIA DE SEU POVO .....	68
3.3	SABERES E PRODUÇÃO MATERIAL DA MULHER ASURINI: CERÂMICA, CUIAS E PINTURA EM TECIDOS .....	70
3.4	SABERES CULTURAIS DA PINTURA CORPORAL E DOS MITOS .....	75
<b>4</b>	<b>MÉTODO.....</b>	<b>79</b>
<b>5</b>	<b>RESULTADOS E DISCUSSÕES .....</b>	<b>99</b>
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>217</b>
	REFERÊNCIAS .....	220
	.....	



## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho é o resultado de uma experiência de imersão na sociedade Asurini, povo indígena paraense, a partir da convivência no cotidiano da Aldeia Koatinemo, em busca de identificar, compreender e interpretar sua forma de sentir, pensar, agir e transmitir culturalmente seus saberes, poderes e fazeres.

As ações foram pautadas em Cuche (2002), que afirma que se os seres humanos possuem a mesma carga genética, eles se diferenciam por suas escolhas, seus modos de vida e pensamentos.

Mead (1935, apud CUCHE, 2002, p. 81) compartilha dessa compreensão e realça a importância das questões de gênero quando afirma que:

[...] os traços de caráter que nós qualificamos de masculinos e femininos são, em grande parte ou até mesmo na totalidade, determinados pelo sexo, de uma maneira tão superficial quanto o são as roupas, os modos e o penteado que uma época designa a um ou outro sexo [...]

A personalidade individual não se explica por seus caracteres biológicos, mas pelo modelo cultural particular de uma dada sociedade, que determina a educação de suas novas gerações. Assim, pode-se dizer que as relações de gênero determinam os papéis dos indivíduos na sociedade (MEAD apud CUCHE, 2002).

Considera que o indivíduo é impregnado pelo modelo cultural da sociedade onde está inserido, por suas normas, seus estímulos, suas crenças, suas proibições expressas formalmente ou não.

Completando suas reflexões, esse autor insiste que cultura não é um “dado” que o indivíduo receberia como um todo, definitivamente, ao longo de sua educação. A cultura não se transmite como os genes. O indivíduo “se apropria” de sua cultura

progressivamente no curso de sua vida.

A revisão teórica deste trabalho percorre o caminho do desenvolvimento do conceito de cultura como base para reflexão sobre a cultura Asurini e seu modo de transmitir conhecimentos. Parte do princípio de que todas as sociedades possuem cultura e de que não há indivíduo que não a tenha, pois ela é representada pelos comportamentos e idéias,

A dinâmica do trabalho de entrelaçamento com o povo Asurini encontra na visão de Geertz (1989) a iluminação para a pesquisa participativa na aldeia Koatinemo e na intimidade da cultura dessa etnia. Ele acredita que “a cultura deve ser vista como um conjunto de mecanismos de controle, planos, receitas, regras, instituições, para governar o comportamento” (GEERTZ, 1989, p. 56).

Entende-se por mecanismo de controle os símbolos significativos que devem ser sentidos e compreendidos a partir de palavras, gestos, desenhos, sons musicais, objetos, rituais, sinais de amorosidade ou não, formas de ensinar e de aprender, enfim, qualquer coisa que possa ser utilizada para consolidar o significado de cada experiência.

A realidade da diversidade e das dificuldades do índio brasileiro é o ponto de partida para a compreensão dos desafios enfrentados para a preservação de sua identidade. Baniwa (2005, p. 197) oferece uma dimensão da visão do índio sobre isso:

[...] Em todo o nosso país muitos povos e comunidades indígenas enfrentam hoje situações de invasão de suas terras, grandes conflitos e ameaças que implicam falta de assistência, fome e medo. Se não há condições de sobrevivência material, também não há como manter a cultura.

O autor realça, ainda, que a adesão à identidade indígena e a fidelidade aos

seus valores culturais exigem que suas tradições e seus costumes sejam permanentemente reafirmados, vivenciados e transmitidos às novas gerações, garantindo a aprendizagem cultural, assegurando a consolidação identitária do povo.

Na questão da aprendizagem cultural foi identificado como adequado e tomado por referência o modelo de Kruger e Tomasello (2000, p. 307), para estudo comparativo de diversos tipos de aprendizagem, representando expectativas diferentes dos adultos com relação às experiências de aprendizagem das novas gerações, sendo que os tipos de aprendizagem por eles preconizados – esperada, orientada e planejada – foram observados e identificados no âmago das experiências de transmissão de conhecimento culturais tradicionais do povo Asurini.

### **1.1 O PROBLEMA**

Os artefatos são produtos de uma história específica, que refletem as tradições construídas pela sociedade e como esta se relaciona com o meio ambiente, retirando significados e nele imprimindo suas marcas, sua identidade.

A identidade e a tradição de um povo estão intrinsecamente ligadas aos meios de transmissão que uma geração utiliza para o repasse a outra geração, suas formas de apropriação desses saberes dentro do próprio grupo. Segundo Hartmann (1976, p. 193):

[...] a atividade artesanal implica certos comportamentos motores que deixam sua marca no artefato confeccionado. Na medida em que o aprendizado de técnicas artesanais é realizado através de observação e imitação, perpetuam-se em grupos tribais por gerações determinadas maneiras de fazer as coisas [...].

São essas formas de fazer, de construir, de confeccionar um objeto (material ou imaterial) que geram a identidade do grupo, pois na forma de produzir há características intrínsecas pelas quais o grupo passa a ser reconhecido, como o

grafismo da mulher Asurini, que permeia a pintura corporal de seus homens, seus filhos, seus parentes e extrapola para a cerâmica, para as tábuas de madeira, os tecidos e todas as superfícies onde possam ser expressas e impressas.

Não há como consolidar e aprimorar o fazer criativo senão pelo fazer sistemático. A arte do povo Asurini, revelando sua marca e sua identidade, precisa transpor as fronteiras da aldeia não mais de forma empírica, mas pela construção coletiva e conjunta com o povo índio, afirmando sua identidade na sociedade brasileira.

O estudo das formas de transmissão de saberes e fazeres culturais, aliado a seus significados, a partir da socialização pelos grupos familiares e, particularmente, pela mulher, é o objeto principal desta pesquisa.

É importante refletir que, diferentemente da geração mais velha, os jovens e as crianças vêm se envolvendo de forma muito mais intensiva com o mundo branco, defrontando-se com novos desafios e tendo que construir suas identidades a partir de referenciais de uma aldeia cada vez mais invadida pelas notícias de rádio, televisão e pela língua portuguesa falada na escola e na aldeia.

Diante dessa constatação é que surgem as principais indagações:

- Como se transmite esses saberes para as novas gerações?
- Como se faz a consolidação dessa cultura?
- Qual a participação da mulher nesses processos?

Dentro desse contexto e refletindo a convivência com o índio, considera-se como desafio a construção, a manutenção e a afirmação da identidade indígena.

Coloca-se como premissa deste trabalho que os índios Asurini transmitem

os saberes culturais de pais para filhos e esta transmissão será mais consistente e sistemática se representar uma perspectiva concreta de consolidação cultural.

## **1.2 OBJETIVOS**

### **1.2.1 Objetivo Geral**

A proposta do presente trabalho foi identificar as formas de transmissão dos saberes e fazeres culturais na construção da cultura identitária do povo Asurini.

### **1.2.2 Objetivos Específicos**

- Descrever as situações de relações interpessoais e trabalho das mulheres Asurini, no que se refere à família, afazeres domésticos, artesanato, xamanismo e identidade;
- Identificar as formas de interação social que garantem a aprendizagem dos conceitos e produção material entre as mulheres das várias gerações, de acordo com as posições e papéis que exercem na aldeia;
- Categorizar as formas de transmissão dos saberes e fazeres culturais utilizados pelas mulheres na formação da identidade dos jovens Asurini.

## **1.3 DELIMITAÇÃO DO ESTUDO**

O cenário de observação foi a Aldeia Koatinemo, onde habitam os Asurini, às margens do Rio Xingu, no Estado do Pará.

Nessa comunidade, as mulheres apresentam uma produção material que se expressa por meio da cerâmica, da cestaria, da pintura em tecidos, da confecção de redes e adereços, além da intensa participação na vida da aldeia, tanto nas atividades da vida doméstica como nos rituais e eventos xamanísticos, conforme se observa na Figura 1.



Figura 1- Afazeres domésticos (1a), artesanato (1b) e xamanismo (1c)  
 Fonte: Alberto Ampuero.

O estudo dedicou maior atenção à produção de cerâmica e de pintura em tecidos pelas mulheres, produtos que representam o conjunto artesanal que é encontrado na aldeia e utilizado no cotidiano pela população (Figura 2).



Figura 2 - Tecidos pintados (2a); cerâmica e artesanatos valorizados (2b)  
 Fonte: Alberto Ampuero

Nota-se na Figura 2 que a mãe está pintando e, ao mesmo tempo, amamentando a criança. É importante ressaltar que as pinturas em tecido reproduzem grafismos e traçados utilizados originalmente na pintura corporal e utensílios.

Procurou, ainda, dar ênfase às relações familiares, à participação da mulher na transmissão de saberes e fazeres relativos à agricultura, aos afazeres domésticos, educação dos filhos, vivência dos rituais e das relações de liderança na aldeia (Figura 3).



Figura 3 - Educação dos filhos (3a) e produção material – papel relevante da mulher (3b).  
Fonte: Alberto Ampuero

O desenvolvimento da pesquisa ensejou observação e registros de atividades, acontecimentos e percepções relativas ao papel da mulher Asurini na transmissão dos saberes culturais tradicionais e nos processos de sistematização dos fazeres.

#### **1.4 RELEVÂNCIA DO ESTUDO**

O povo Asurini representa uma das menores nações indígenas do Brasil, restrita a apenas 137 índios e que representam a população atual da aldeia Koatinemo, com riqueza de traços identitários de sua cultura, bastante preservada a partir do idioma próprio.

A cultura tradicional indígena é transmitida de geração a geração por meio da socialização dos membros mais jovens na produção de artefatos e na participação em rituais, envolvendo todos os membros do grupo.

Tratou-se de registrar as formas de transmissão da cultura Asurini, realizada

por meio do aprendizado, que garante a continuidade da produção dos bens materiais e simbólicos dessa comunidade indígena.

A pesquisa dos processos de transmissão dos saberes e das formas de produção material, suas facilidades e dificuldades geram a possibilidade de oferecer à comunidade uma coletânea de fotos e de objetos produzidos pelos artesãos, registrando saberes tradicionais para as gerações futuras.

Assim, será disponibilizado para a comunidade um acervo dos produtos materiais Asurini, com peças representativas da arte e da cultura, como instrumento de incremento aos usos e práticas compartilhadas do conhecimento tradicional.

## **1.5 ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO**

Este trabalho está apresentado na seguinte ordem:

- A introdução encontra-se no capítulo 1, no qual são descritos os objetivos geral e específicos, a relevância, a delimitação e a organização do trabalho;
- No capítulo 2, constam os seguintes eixos teóricos:
  - Cultura, identidade e formas de aprendizagem, procurando em sua análise a compreensão do desenvolvimento do conceito científico de cultura de acordo com os conceitos antropológicos, desenhando um quadro complexo, de acordo com as manifestações propostas pelo homem nos diferentes espaços e tempos do mundo, evidenciando que as diferenças, os costumes, crenças e os comportamentos são expressos pela cultura. E, mais ainda, que o comportamento social dos indivíduos depende de um processo de aprendizado mediado pela cultura na qual está inserido.
  - Abordagem de aspectos gerais da vida do índio brasileiro com seus avanços e retrocessos e desenvolvimento da cultura de transmissão de saberes e



fazeres pelas formas diversas de aprendizagem cultural.

- A mulher Asurini em transmissão de saberes e fazeres, fazendo um recorte atual da vida, costumes, valores, poderes e produção material do povo, em especial do papel de relevância exercido pela mulher. Sua influência na Transmissão dos Saberes Culturais e na Consolidação Identitária do seu Povo, tratando dos saberes e fazeres artefatuais da cultura Asurini; suas formas de expressão material e mística; e a mulher criadora do espaço do saber-fazer.
- A identificação dos aspectos relevantes da cultura Asurini, importantes para a consolidação de sua identidade, marcada pela produção material de valor estético apurado.
- Cultura, Identidade e Formas de Aprendizagem do Índio, contemplando em sua análise: conhecimentos de cultura, como construção humana em seu relacionamento com o ambiente; enunciados, elementos e abordagens de cultura identitária, para se aproximar do objeto de pesquisa; esboço de identidade de um povo; cultura da aprendizagem, com enfoque na tríade – aprendizagem esperada / orientada / planejada – para aproximar a percepção da construção de formas de transmissão.

O capítulo 3 descreve o método, exploratório-descritivo e documental, baseado nas seguintes categorias de análise: a identidade do povo Asurini; a mulher na aldeia; e as formas de transmissão dos saberes e fazeres culturais. A abordagem foi qualitativa, utilizando-se informações estatísticas locais, como apoio às percepções alcançadas por intermédio das técnicas de observação e entrevista semi-estruturada. Considerou-se uma população aproximada de 137 índios, e uma amostra de 20 índias para as entrevistas individuais.

Os resultados e discussão (capítulo 4) mostram as análises das entrevistas coletivas e individuais, a partir de metodologias diferenciadas, do Censo Populacional, atualizado até setembro de 2007, quando foi feito o último recorte.

As considerações finais sintetizam as principais indagações refletidas no problema de pesquisa, a saber: a consolidação da Cultura Asurini, sua forma de transmissão e a participação da mulher nesse processo.

Identificam-se também possibilidades de novos estudos.

## 2 CULTURA E IDENTIDADE

Todas as culturas – sejam simples ou complexas – possuem acervos de conhecimentos que são cuidadosamente transmitidos de geração a geração.

O povo Asurini do Xingu, como enfoque da pesquisa, traduz um conjunto de conhecimentos, crenças, valores e normas de comportamento que, embora represente uma herança acumulada do passado, a cada geração vai se aperfeiçoando.

Estes símbolos se expressam por meio da cultura – de atos, atitudes e sentimentos – que imprime significados especiais a todos os movimentos e contextos.

Marconi e Presotto (2001, p. 51) corroboram essa idéia quando afirmam que:

A simbolização permite ao homem transmitir seus conhecimentos aprendidos e acumulados durante as diferentes gerações. Eles resguardam os valores considerados básicos para a perpetuação da cultura e da sociedade. A criação deles consiste, basicamente, na associação de significados àquilo que se pode perceber pelos sentidos, ou seja, ver, ouvir, tocar, cheirar.

Lévi-Strauss, citado por Cuche (2002), na busca de referendar a estrutura desses conhecimentos, considera que

Toda cultura pode ser considerada como um conjunto de sistemas simbólicos. No primeiro plano destes sistemas colocam-se a linguagem, as regras matrimoniais, as relações econômicas, a arte, a ciência, a religião. Todos esses sistemas buscam exprimir certos aspectos da realidade física e da realidade social, e mais ainda, as relações que estes dois tipos de realidade estabelecem entre si e que os próprios sistemas simbólicos estabelecem uns com os outros. (LÉVI-STRAUS *apud* CUCHE, 2002, p. 95).

Este trabalho descreve a cultura Asurini, no anseio de colaborar com o fortalecimento sociocultural desse povo, a partir da identificação das formas de

transmissão dos saberes culturais tradicionais e sua repercussão na consolidação da cultura geral indígena. Supõe uma intervenção cultural que precisa ser refletida e apropriada em bases teóricas concretas e decisões adequadas, na mediação desse relacionamento.

O homem é essencialmente um ser de cultura. Esta lhe permite adaptar-se a seu meio, mas, igualmente, adaptar este meio ao próprio homem, às suas necessidades e projetos. Ela torna possível a transformação da natureza.

É fundamental fazer uma breve exposição do conceito científico de cultura. A sua evolução histórica revela desacordos sociais, nacionais, lutas e divergências.

A autonomia cultural de um povo é ligada à preservação da identidade coletiva. “Cultura” e “Identidade” são conceitos que remetem a uma mesma realidade, vista por ângulos diferentes.

Laraia, numa compreensão contemporânea, afirma que

Cada sistema cultural está sempre em mudança. Entender esta dinâmica é importante para atenuar o choque entre as gerações e evitar comportamentos preconceituosos. Da mesma forma que é fundamental para a humanidade a compreensão das diferenças entre os povos de culturas diferentes, é necessário saber entender as diferenças que ocorrem dentro do mesmo sistema. Este é o único procedimento que prepara o homem para enfrentar serenamente este constante e admirável mundo novo. (LARAIA, 2006, p. 101).

Toma-se como referência alguns antropólogos da Europa do século XVIII, até os dias atuais. As inquietações e amplas dimensões sobre cultura se revelam na França do século XVIII, com os Pensadores do Iluminismo, que concebem a cultura como um caráter distintivo da espécie humana. Entendem-na como soma de saberes acumulados e transmitidos pela humanidade. Na ideologia iluminista, a palavra é associada às idéias de progresso, de evolução, de educação e de razão,

que estão no centro de pensamento do tempo em que é discutida (CUCHE, 2002).

Essas idéias evoluíram para o século XIX, que assiste a França vivenciando uma cultura que se enriqueceu com uma dimensão coletiva e não se referia mais somente ao desenvolvimento intelectual do indivíduo. Passou a designar, também, um conjunto de caracteres próprios de uma comunidade, mas em um sentido mais vasto e impreciso (CUCHE, 2002).

Na mesma dimensão temporal, a visão Alemã, no século XVIII, consagra que tudo o que é autêntico e que contribui para o enriquecimento intelectual e espiritual será considerado como vindo da cultura.

Para Herder (1964), na realidade, cada povo, por meio de sua cultura própria, tem um destino específico a realizar, pois cada cultura exprime à sua maneira um aspecto da humanidade (HERDER, 1964 apud CUCHE, 2000).

Essa visão política acompanha a Alemanha do Século XIX, que associa o conceito de cultura à visão de “nação”, numa percepção nacionalista, numa concepção de superioridade.

Assim, propala-se que a cultura vem da alma, do gênio de um povo. A cultura aparece como conquistas artísticas, intelectuais e morais que constituem o patrimônio de uma nação.

Franz Boas (1858), adepto de idéias liberais, sensível à questão de racismo que muito influenciou sua visão e preocupado com o rigor científico, funda o método indutivo e intensivo de campo, introduzindo a visão antropológica da cultura, e consagra sua vida para a compreensão da diferença entre os grupos humanos, na convicção de que essa diferença é de ordem cultural e não racial.

Para ele, cada cultura é única, específica. Buscava identificar o que fazia a

originalidade de uma cultura, detalhando que cada uma é dotada de um “estilo” particular que se exprime por meio da língua, das crenças, dos costumes, também da arte, mas não apenas dessa maneira. Tal estilo, este “espírito” próprio de cada cultura, influi sobre o comportamento dos indivíduos.

Boas (1947) desenvolveu em sua obra um princípio ético que afirma a dignidade de cada cultura e exalta o respeito e a tolerância em relação a culturas diferentes, considerando que

De una manera u otra todos los miembros de la humanidad gozamos del placer estético. No importa cuán diverso sea el ideal que se tenga de la belleza; el carácter general del goce que está produce es en todas partes del mismo orden (...) La mera existencia del canto, baile, pintura e escultura entre las tribus que conocemos es una prueba del afán de producir aquellas cosas que causan satisfacción por su forma, y de la aptitud del hombre para gozar de ellas (BOAS, 1947, p.15).

A Inglaterra se estrutura com Tylor (1871) na discussão sobre cultura como a expressão da totalidade de vida social do homem, numa visão universalista. Ele refletia o crédito na capacidade do homem progredir e partilhava dos pensamentos evolucionistas do seu tempo.

Tylor (1871, apud CUCHE, 2000, p. 35) desenvolve o primeiro conceito etnológico de cultura agregando-o ao de civilização.

Cultura e Civilização, tomados em seu sentido etnológico mais vasto, são um conjunto complexo que evolui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, os costumes e as outras capacidades ou hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade.

Com esse conceito, Tylor (1871) abrange em uma só palavra todas as possibilidades de realização humana, além de marcar fortemente o caráter de aprendizado da cultura em oposição à idéia de aquisição nata, transmitida por mecanismos biológicos (TYLOR, 1871 apud LARAIA, 2006).

O conceito de cultura foi permanente objeto de estudos e reflexões numa construção sistemática que, considerando a seqüência sócio-histórica mundial, pode-se dizer que representa uma construção coletiva, à medida que evolui nos aspectos mais delicados da tessitura da sociedade.

Durkheim ocupa a posição de fundador da antropologia francesa, e partilha outros aspectos da teoria evolucionista, demonstrando sensibilidade com respeito à relatividade cultural e concebendo que a normalidade é relativa a cada sociedade e ao seu nível de desenvolvimento (DURKHEIM, 1897 apud CUCHE, 2002).

Para ele, existe em todas as sociedades uma “consciência coletiva”, feita das representações coletivas, dos ideais, dos valores e dos sentimentos comuns a todos os seus indivíduos. Esta consciência coletiva é anterior ao indivíduo, impõe-se a ele, é exterior e transcendente ao mesmo. É a consciência coletiva que realiza a unidade e coesão de uma sociedade.

Malinowski (1978, apud GIUMBELLI, 2002) substituiu as tendências à mudança interna própria de cada cultura, valorizando a mudança que vem essencialmente do exterior, por contato cultural. Acreditava no estudo das culturas pela observação direta em seu estilo presencial, com a necessária compreensão do seu lugar em um sistema global.

Compreendia, também, que cada cultura forma um sistema cujos elementos são interdependentes, não devendo ser estudados separadamente: costume, objeto, idéia e crença exercem função vital, têm certa tarefa a realizar e representam uma parte insubstituível da totalidade orgânica.

Malinowski (1958, apud GIUMBELLI, 2002, p. 28) demonstrou em seu trabalho que não se pode estudar uma cultura analisando-a do exterior, e ainda

menos à distância. Não satisfeito com a observação direta “em campo”, desenvolveu o método etnográfico chamado de “observação participativa”, que exige do pesquisador que partilhe da vida de uma população, penetrando em sua mentalidade pela observação meticulosa de sua vida cotidiana. Para ele:

O trabalho de campo deveria produzir uma “visão autêntica da vida tribal [...] Do lado das regras, o trabalho de campo”, devidamente integrado a problematizações teóricas, ao propiciar um “contato o mais íntimo possível” com o grupo estudado e permitir ao pesquisador “tomar parte na vida da aldeia”, forneceria os dados que cumpririam os objetivos da pesquisa através de seus “três caminhos” para a produção de registros específicos: as regras sociais, a tradição apresentada por meio de quadros sinóticos, recenseamentos, mapas; os comportamentos reais, detalhados e minuciosamente descritos e a “mentalidade nativa” por meio da transmissão de palavras do idioma nativo, narrativas típicas e até fórmulas mágicas (MALINOWSKI, 1978, apud GIUMBELLI, 2002, p. 28).

Benedict (1989, p. 28) consagrou o uso do conceito de *pattern of culture* oriundo, principalmente, das obras de Boas. Defendia que cada cultura se caracteriza por seu *pattern*, isto é, por certa configuração, certo estilo, certo modelo. Pontuava também que toda cultura é coerente, estando de acordo com objetivos buscados, ligados a suas escolhas, no conjunto das escolhas culturais possíveis.

Consolida a idéia de que uma cultura não é uma simples justaposição de traços culturais, mas uma maneira coerente de combiná-los. Reflete a concepção de que cada cultura oferece aos indivíduos um “esquema” inconsciente para todas as atividades da vida.

Essa autora defende que a história da vida de cada pessoa é, acima de tudo, uma acomodação aos padrões de forma e de medida tradicionalmente transmitidos na sua comunidade de geração para geração. Desde que o indivíduo vem ao mundo, os costumes do ambiente em que nasceu moldam a sua experiência



dos fatos e a sua conduta (BENEDICT, 1989).

Na mesma linha de sua obra, que referenda a formação cultural por padrões de cultura, a autora afirma que o que liga os homens é a sua cultura – as idéias e os padrões que têm em comum. Se em vez de escolher um símbolo como hereditariedade de sangue comum, a nação dirigisse a sua atenção para a cultura que une o seu povo, pondo em relevo os seus méritos e reconhecendo os diferentes valores que se podem desenvolver numa cultura diferente, substituiria uma espécie de simbolismo perigoso, por ser enganador, por um pensar realista (BENEDICT, 1989).

Mead (2006) desenvolveu suas pesquisas colocando o processo de transmissão cultural e de socialização da personalidade em primeiro plano. Compreende que a personalidade individual se explica pelo “modelo cultural” particular de uma sociedade que determina a educação da criança.

Acredita que, desde os primeiros instantes de vida, o indivíduo é impregnado deste modelo, por todo um sistema de estímulos e de proibições formulados explicitamente ou não. Isto o leva, quando adulto, a se conformar de maneira inconsciente com os princípios fundamentais da cultura (MEAD, 2006).

As idéias de Lévi–Strauss se entrelaçaram com as de Ruth Benedict, compreendendo cultura como o conjunto dos costumes de um povo, sempre marcado por estilos, que formam sistemas.

Ele estava convencido de que estes sistemas não são ilimitados e que as sociedades humanas, como os indivíduos – em seus jogos, seus sonhos ou seus delírios – não criam jamais de maneira absoluta, mas se limitam a escolher certas combinações em um repertório ideal que seria possível reconstruir.

### Lévi-Strauss define cultura

Como um sistema simbólico que é uma criação acumulativa da mente humana. O seu trabalho tem sido o de descobrir na estruturação dos domínios culturais – mito, arte, parentesco, linguagem – os princípios da mente que geram essas elaborações culturais (LÉVI-STRAUSS, 1976, apud LARAIA, 2006, p. 61).

A antropologia estrutural de Lévi-Strauss preocupou-se em enumerar e relacionar os materiais culturais sempre idênticos de uma cultura a outra, que chamou de “invariantes”, tradutores de princípios indispensáveis da vida em sociedade.

Sapir (1884-1939) inaugura a abordagem interacionista de cultura ao afirmar que “o verdadeiro lugar de cultura são as interações individuais”. Defendia que a cultura existe apenas por meio de ação interativa dos indivíduos. Dedicou-se a analisar os processos de interação que produzem sistemas culturais de troca. Considera que, na construção cultural, o que vem primeiro é a cultura local, a cultura que liga os indivíduos em interação imediata uns com os outros, e não a cultura global de coletividade mais ampla.

Na trajetória das idéias dos antropólogos que fazem a história do conceito de cultura, percebe-se que é importante trazê-los, ainda que de forma reduzida e simplificada, para o âmbito deste trabalho, que pretendeu compreender e interpretar, do ponto de vista do índio, a cultura, a vida, os anseios e a construção social do povo Asurini.

Também é relevante o entendimento de Malinowski de que cada movimento da sociedade é parte insubstituível da totalidade orgânica daquela comunidade, cujos elementos são interdependentes e importantes. Este modelo exige a observação participativa e a necessidade de envolvimento na intimidade do povo

estudado, no cotidiano da comunidade, para a garantia da fidedignidade da pesquisa.

A compreensão de Benedict (1955), posteriormente acompanhada por Lévi-Strauss (1950), de cultura caracterizada por estilo ou modelo específico, com traços definidos não devem ser justapostos e sim combinados, pois esses aspectos encaminham a compreensão para detalhes do assunto de que a sociedade não cria de forma absoluta.

Mas é com Mead (1935) que se identificam, mais diretamente, os propósitos do trabalho, pelo que ela valoriza no processo de transmissão cultural e de sua apropriação. Neste particular, é fundamental a abordagem interacionista de Eduard Sapir, que ressalta a construção da cultura local como prioritária na elaboração cultural de um povo, a partir das interações pessoais formadoras das personalidades individuais (SAPIR, 1949 apud CUCHE, 2002).

No processo evolutivo, o conceito científico de cultura exprime aspectos de humanidade, conjunto de conquistas artísticas, intelectuais e morais, reunião de caracteres próprios de uma comunidade, que possui espírito particular expresso pelo idioma, crenças e costumes, compreendendo quase sempre como soma de saberes acumulados e transmitidos para a sociedade.

Gambini (2000, p. 146) reflete a importância da compreensão da cultura quando relata

Os cientistas sociais já demonstraram plenamente que o fator que mantém vivo um grupo é sua cultura, sua mitologia, sua identidade, aquilo que faz um grupo ser exatamente o que é: esse nível simbólico é na verdade a pedra angular de qualquer grupo social, permeando todos os aspectos materiais da existência e correspondendo a um determinado território. Mesmo que as condições gerais de vida se mantenham relativamente preservadas, um grupo desaparece enquanto tal, se sua dimensão mitológica for destruída.

Este pensamento de Gambini sintetiza as particularidades importantes da vida de uma comunidade, no desenho de sua cultura e nos traços identitários que a diferencia.

Assim, correndo o risco de reduzir mais do que se deve um conceito amplo como o de cultura, abordou-se, não só um ponto de vista ou modelo, mas as abordagens de alguns pensadores que colocaram em pauta as suas visões acerca de cultura. E foi com o objetivo de revisar conceitos e abrir uma discussão que essa seção foi iniciada. Aqui se tratou de apreender a transmissão cultural, sobretudo os valores e fazeres em uma aldeia indígena, e esses conceitos nos dão instrumentos para analisar o objeto em estudo.

## **2.1 CULTURA E IDENTIDADE: CONCEITOS, ELEMENTOS E ABORDAGENS**

São relevantes as preocupações quando se percebe a possibilidade de compreender a própria cultura. Neste contexto, Giroux (1995, p. 86) revela que “os estudos culturais estão profundamente preocupados com a relação entre cultura, conhecimento e poder”.

O autor compreende a própria escolarização como um espaço de lutas, considerando a sala de aula “como espaço narrativo privilegiado”, permeado por relações de poder de “transmissão e reprodução”, estabelecendo-se como um “local de luta e contestações contínuas”, muito embora essa pesquisa não apreenda a sala de aula como referência, pois se trata de um processo de aprendizagem na transmissão de saberes culturais. Embora reconhecendo a complexidade que envolve o termo cultura, Williams (1992), ao buscar o conceito, toma como exemplo o conjunto de experiências vividas por uma comunidade, compreendendo desde as formas de viver classificadas como comuns às mais elaboradas e complexas. Ressalta-se o entendimento de cultura “tanto como uma forma de vida

– compreendendo idéias, atitudes, linguagens, práticas, instituições e estruturas de poder” quanto “toda uma gama de práticas culturais: formas, textos, cânones, arquitetura, mercadorias produzidas em massa, e assim por diante” (WILLIAMS apud TREICHLER; GROSSBERG, 1992, p. 114).

A abordagem antropológica da cultura propõe o estudo dos produtos culturais de uma sociedade, concentrando-se na forma como essa sociedade organiza a produção cultural. Nessa abordagem, a cultura não é mais vista, em seu sentido individual, como busca de conhecimento, mas como distribuição do significado atribuído às coisas. Além disso, a antropologia prega o relativismo cultural, buscando compreender cada formação cultural a partir de sua lógica interna e não a partir de outras formações. Em seu sentido antropológico, portanto, a cultura designa uma realidade susceptível de agir sobre todos os elementos psíquicos, materiais e sociais do homem. Nesse particular, são relevantes os estudos de Kroeber e Kluckhohn (apud CHAMON, 2007, p. 15), que classificam essa realidade em cinco categorias:

[...] Os estados mentais ou operações psíquicas, tais como os estados afetivos, a percepção e a memória; os tipos de comportamento, tais como os hábitos e costumes, que são extremamente variáveis segundo a sociedade considerada; o *know-how* (saber fazer), tais como as linguagens e os conhecimentos; os produtos, fruto da aplicação desse *know-how*, tais como máquinas, habitações, objetos artísticos; as instituições e os modos de organização coletivos, como as instituições escolares ou a organização política.

Quando a cultura é abordada como sendo determinante na comunicação e na forma como as organizações sociais influenciam ou exercem o poder sobre o comportamento, é importante lembrar também que toda comunicação ocorre dentro de um contexto cultural. Berlo (2003, p. 173) afirma que

Cultura é o conjunto de crenças, valores, meios de fazer as coisas e meios de comportar-se partilhados por todos os homens... a cultura abrange os jogos, as canções e danças; os modos de construir um abrigo, de cultivar o milho e de governar um barco; a estrutura e o funcionamento das famílias, dos governos e dos sistemas educacionais; a divisão de autoridade, a atribuição de papéis e o estabelecimento de normas dentro dos sistemas; a língua e todos os demais códigos bem como os conceitos aceitos e codificados, e um complexo de modos de viver, de adaptar-se ao ambiente em mutação e de garantir, por pressão social e por recompensas, a realização de seus imperativos.

Berlo (2003) refere-se a esses comportamentos e predisposições que envolvem a participação de todos que fazem parte dos grupos e de tudo e todos que os cercam como contexto cultural.

Essas convicções do autor encaminham para preocupações efetivas com as premissas e aspirações de intervenções na cultura de um povo. Torna-se fundamental a certeza de se levar em conta que todos os fatores devem ser considerados, tanto os pessoais como os sociais, pois estes dois aspectos não podem ser separados. Berlo (2003, p. 174) ainda propõe que:

[...] nenhum aspecto isolado do comportamento humano pode ser analisado convenientemente, se forem deixados de lado quaisquer dos demais assuntos desse comportamento. As necessidades biológicas influenciam a organização pessoal. O conhecimento influencia as atitudes. A língua influencia o pensamento. A crença influencia os sistemas sociais. Os sistemas sociais influenciam as condições biológicas. Nenhuma é primária, nenhuma é fundamental. Todos os fatores discutidos são relacionados com todos os demais.

Para Santaella (1996, p. 155), muitas são as acepções do termo cultura e refere que de algumas décadas para cá a “cultura passou a se constituir numa espécie de objeto privilegiado dos estudos semióticos que se desenvolvem em várias partes do mundo...”.

Certamente as reflexões sobre as diversas versões de cultura induzem o leitor a construir suas próprias convicções e a se distanciar de qualquer concepção

mais rígida ou fixa que a caracterize como “conhecimento universal” (WILLIAM apud TREICHLER; GROSSBERG, 1995, p. 9).

A cultura, na visão de William (1995), é interpretada como modo de vida global de determinado povo, sempre tomando como base e sentido pessoa de cultura, pessoa culta, interesses culturais, atividades culturais, artes e trabalho intelectual do homem. Segundo o autor, a cultura tem sido, também, a pilastra da união dos povos, pois de qualquer forma essa gente, como é típico do ser humano, tem muita força e busca a sua sobrevivência a todo custo, por mais aculturados que estejam.

De modo muito sintético, a compreensão de cultura de Geertz (1989) remete para o modo de vida global de um povo, o legado social que um indivíduo adquire: forma de pensar, de sentir, de acreditar.

Sem dúvida, principalmente ao reportar-se aos povos indígenas, percebe-se a força de sua cultura na língua falada e preservada, na dança criada e exercitada, na música composta e ecoada, no artesanato pensado e realizado, mas, principalmente, na forma de se posicionar com a sociedade não índia, no jeito de educar seus filhos, no orgulho de exibir seus símbolos e de consolidar os significados importantes para a sua vida.

De acordo com Hall (1997, p. 60), “a produção de significados é a própria representação do conceito em nossa mente através da linguagem”.

Ainda na concepção do autor

Representação é o processo pelo qual os membros de uma cultura utilizam a língua para produzir significados, mas que, “as coisas – objetos, pessoas, eventos do mundo – não têm em si qualquer significado estabelecido, final ou verdadeiro”. Somos nós – na sociedade, nas culturas humanas – que fazemos as coisas significarem – que significamos (HALL, 1997, p. 61).

E ainda, completando esse pensamento, Costa (1998, p. 41) afirma que “as representações são mutantes, não fixas, e não expressam nas suas diferentes configurações aproximação a um suposto ‘correto’, ‘verdadeiro’, ‘melhor’”.

Ainda é importante refletir que a cultura e o contexto cultural são determinantes para a produção cultural e para a prática material como apropriação do mundo, como forma de consolidação da identidade e como fortalecimento econômico, político, tecnológico, ideológico, científico e artístico.

O pensamento de Schneider (1968) reforça a compreensão de cultura como sistema de símbolos e significados. De acordo com esta concepção, cultura compreende categorias, unidades e regras sobre relações e modos de comportamento. Ele avança na amplitude dessas unidades, refletindo que as coisas “culturais” não dependem de sua observabilidade: mesmo fantasmas e pessoas mortas podem ser categorias culturais (SCHNEIDER, 1968 apud LARAIA, 2006, p. 63).

É relevante o pensamento do que e quem realmente importa no desenho do comportamento dos povos ou comunidades, chegando-se à convicção de que o pensar, sentir e agir são influenciados por pessoas respeitadas ou amadas e por situações de conforto ou desconforto com as quais o indivíduo se defronta.

Assim, o modo de agir revela sentimentos, emoções e convicções, e é mais consistente concordar com a afirmação de Geertz (1989) de que a cultura está na mente e no coração dos homens.

Pode-se incluir na cultura o idioma, representações, objetos, instrumentos e ferramentas, atividades humanas sociais, políticas e econômicas, produção de bens, definições legais de ordem social, as leis e as normas, valores, símbolos, preceitos,



preconceitos, crenças e medos, anseios e sentimentos. Nessa concepção, a cultura é a própria expressão da vida do homem, sua identidade no universo.

Destarte, como pensa Brandão (1963), a cultura abrange o universo do mundo criado pelo trabalho do homem sobre o mundo da natureza, do qual o homem é parte. É o reflexo do que o homem fez sobre o que lhe foi dado.

Ou, como revela Carlos Estevão (1991, p. 8-9), quando diz que “[...] a cultura, que é a natureza transformada e significada pelo homem, deve ser produzida de modo a garantir a um nível cada vez mais integral a realização do ser humano no mundo”.

Brandão (1963) diz que pensar cultura importa conceber a sua ética. Nesta mesma linha de reflexão, Estevão (1991, p. 9) expressa que pensar cultura é conceber “a sua política, o seu projeto de humanização”.

É importante a reflexão sobre a cultura amazônica, cenário em que o trabalho foi desenvolvido. Na verdade, nada nasce do universal. A originalidade e a identidade artística nascem de uma relação territorializada que nutre o percurso antropológico do artista com sua cultura a partir de sua existência concreta.

Loureiro (2005, p. 45) conceitua a cultura amazônica como uma “diversidade diversa”, no conjunto das diversidades do mundo, o que lhe confere uma situação especial de apropriação do respeito à imanência de sua diferença, afirmando que:

Cultura amazônica é uma diversidade diferente no sentido geral das diversidades diferentes. Na medida em que for encarada como uma diversidade diversa, com suas diferenças internas e em relação ao mundo, pode representar uma saída para o seu povo. Não como manutenção do seu isolamento, nem passadismo.

Quando se associa a cultura à preservação do modo de vida dos povos e percebe-se o risco que cada grupo humano vive diante dos fenômenos globais e

locais, de descaracterização, desfiguração e até extinção, percebe-se ao mesmo tempo a importância da memória cultural.

A memória tem uma função geral, que consiste em reviver ou restabelecer experiências passadas com maior ou menor consciência de que a experiência do momento presente é, portanto, um ato de revivenciamento (HOUAISS, 2001).

Essa memória, para se consolidar, precisa ser exercitada. Entre os povos indígenas isto se dá no cotidiano das reuniões dos rituais, do compartilhamento do trabalho, da divisão dos resultados, da vivência das comemorações; na transmissão dos saberes que constroem e consolidam a identidade do grupo, apoiada nos símbolos e representações que são sempre iguais.

Em seu dicionário, Houaiss (2001) conceitua identidade como o estado do que não muda, do que fica sempre igual; convivência de persistência da própria personalidade; conjunto de características e circunstâncias que distinguem uma pessoa de uma coisa e graças às quais é possível individualizá-las.

A identidade étnica, na concepção de Signorini (1998, p. 26):

[...] é o sentimento de pertencer a um grupo étnico (é) uma identificação étnica gerada por um sistema específico de produção cultural, alimentado por uma língua comum entre os membros de um grupo étnico.

Cada indivíduo adquire as crenças, o comportamento, os modos de vida da sociedade a que pertence a partir da memória de seus momentos importantes, das representações, dos ritos e dos modos de viver emanados pelo grupo.

A própria sociedade não permite que seus membros se comportem de maneira diferenciada, buscando consolidar os traços identitários que organizam cada povo como grupo diferenciado.

Essas reflexões sobre cultura remetem a grupos que pertencem a etnias diferenciadas, registrando uma população significativa de brasileiros identificados como índios, olhados e marcados pela diferença.

## **2.2 A IDENTIDADE DO ÍNDIO BRASILEIRO**

Para falar do indígena brasileiro é importante mergulhar nas reflexões de Ribeiro (1982) e na sua compreensão de que

Indígena é, no Brasil de hoje, essencialmente, aquela parcela da população que apresenta problemas de inadaptação à sociedade brasileira, em suas diversas variantes, mantidas pela conservação de costumes, hábitos e meras lealdades, que a vinculam a uma tradição pré-colombiana (RIBEIRO, 1982, p. 254).

Pode-se dizer que o índio é aquele que pertence a uma etnia diferente da nacional, identifica-se como índio e é assim reconhecido pelos demais segmentos da sociedade.

Quando nos remetemos à cultura indígena no Brasil, obrigatoriamente nos voltamos para os direitos indígenas, tão contrariados por grupos políticos e econômicos interessados na exploração irracional dos recursos naturais de suas reservas. Paralelamente, percebe-se o descaso com que têm sido tratadas as questões como a educação, saúde e segurança das populações, sem considerar a necessidade de desenvolvimento.

Importante passo com relação ao amparo legal foi alcançado pelo índio brasileiro com a Constituição Federal de 1988, que reconheceu seus direitos nos diversos âmbitos de atuação, ressaltando o (BRASIL, 1993):

- Reconhecimento do direito à diferença cultural (art.231). Política abandonada por todo o período colonial até a década de 1980 do século

XX, que propunha o desaparecimento das culturas indígenas e a incorporação dos índios pela sociedade universal. Basta lembrar que desde os tempos de Marquês de Pombal estava proibido o uso dos idiomas próprios e o exercício de identidade cultural no âmbito das escolas de aldeias. Somente com a Constituição de 1988 e a partir da Lei nº. 9.394/96 – LDB passou-se a falar de escolas indígenas e assegurar as diferenças.

- Reconhecimento das formas próprias de organização social, costumes, língua, crenças e tradições dos povos indígenas (art. 231 e 210), referendando que os povos indígenas deveriam exercer o direito de organização social e vivências políticas e econômicas, de acordo com seus conhecimentos e valores. Vale ressaltar a burocracia estatal dos modelos de sociedade branca, tais como sindicatos, empresas, etc. e as dificuldades de acesso a benefícios públicos e ao exercício da cidadania.
- Reconhecimento do direito dos índios sobre suas terras como direito originário (art. 231) não respeitado ou considerado, inclusive nos tempos atuais. É preciso reparar a violência cometida contra os primeiros ocupantes desta terra e admitir essa dívida, tornando prioritária sua reparação. O direito efetivo do índio à terra é a única possibilidade substantiva de proteção e promoção das suas diversidades culturais. Sem um território real e simbólico as culturas não sobrevivem, pois, não podendo ser exercitadas, não terão condições de continuidade.
- Reconhecimento da capacidade civil e do direito coletivo dos índios (art. 232) que, a partir da própria denominação de Índio, vêm sendo tratados de forma discriminatória, entendidos como selvagens.

A Constituição de 1988 resgatou a maior injustiça e discriminação já

praticada pelo Estado brasileiro contra os índios ao outorgar a possibilidade de ocuparem e exercerem cargos e espaços políticos, podendo ingressar em juízo em defesa de seus direitos e tendo reconhecimento dos direitos coletivos.

Viver e trabalhar na Região Norte é tornar-se parte de toda um conjuntura crítica e política que configura a cultura amazônica. Quando se fala em Amazônia, com amplo espaço territorial e cultural: evidencia a maior concentração latino-americana de povos ameríndios, com várias nações configuradas com línguas e culturas diferentes, com estados-nações que ainda não se colocaram verdadeiramente dentro dos preceitos do Estado Moderno, tendo em vista os constantes momentos de barbárie. Verdadeiramente se está diante de povos que ainda não dominam os conteúdos e as práticas das civilizações ocidentais. A ação ou intervenção do povo não índio nesse território pode desencadear modificações e significações profundas na vida desses povos (SEEGER,1987).

Quando se fala sobre a cultura indígena, é importante que a apreciação da peculiaridade do índio brasileiro seja exposta e que se reflita se é possível alterar a maneira como esse povo costuma ser tratado. É importante pensar nos índios como pessoas de soluções diferentes e com outras maneiras de lidar com as relações no interior da família, crenças sobre o significado de vida, papéis sexuais, velhice, território, poder e desenvolvimento.

A visão de Seeger (1987, p.187) sugere a base conceitual para compreender o comportamento do índio brasileiro:

Os índios brasileiros ainda têm o estatuto jurídico de menores, e imagina-se popularmente que sejam inocentes crianças ou sub-humanos condenados, remanescentes de uma “vida de pedra”. Os índios não são nem inocentes, nem sobreviventes de uma outra era,

mas sim adultos espertos, vivenciando no Brasil de hoje, falando línguas diferentes das nossas e vivendo vidas diferentes das nossas e valorizando idéias diferentes das nossas. [...] O estudo dos índios em sua especificidade e singularidade deverá inspirar-nos a todos a considerar nossa relação com eles, e especialmente as políticas indigenistas e as atuais dificuldades contra as quais os membros das sociedades indígenas brasileiras estão lutando.

Em 1500, quando da chegada dos primeiros portugueses, estima-se que a população indígena no Brasil era de cinco milhões de pessoas. Dados recentes do IBGE indicam uma população atual em torno de setecentos mil índios no país, embora a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) trabalhe com dados de 350 mil como população oficial.

Nesses cinco séculos, um conjunto de legislações e conceituações referentes à população indígena no país vêm se interpondo entre a realidade e interesses políticos dos governantes, com evidente desvantagem àquela sociedade.

A Constituição Federal de 1988, após longa luta para o alcance das garantias do reconhecimento das diferenças da sociedade ocidental, inicia nova fase de revisão do contexto que impunha concepções de “integração”, “aculturação” e “evolução” das populações indígenas ao “processo civilizatório”. Significa verdadeiramente um avanço em termos de direitos indigenistas e de reconhecimento à diversidade sociocultural existente no Brasil (SOUZA FILHO, 1993, p. 65).

É preciso levar em consideração a diversidade própria às culturas indígenas, envolvendo 220 povos, falando cerca de 180 idiomas, com histórias diversas e experiências políticas e econômicas muito diferentes. Os povos indígenas no Brasil detêm 11% do território nacional, subindo para 21% das terras amazônicas.

É a Constituição Federal que extingue a transitoriedade da diferença, inaugurando um novo tempo nas relações entre as sociedades indígenas e o

Estado. Carneiro da Cunha (1992, p. 22), concorda com essa concepção, quando afirma que

[...] durante quase cinco séculos, os índios foram pensados como seres efêmeros, em transição: transição para a cristandade, para a civilização, a assimilação, o desaparecimento. Hoje se sabe que as sociedades indígenas são partes do nosso futuro e não só do nosso passado.

As identidades indígenas brasileiras foram construídas ao longo de 500 anos a partir de vivências pacíficas, de tensões e de imposições colonialistas. O desenvolvimento de conteúdos, saberes, expressões culturais e artísticas são fontes de fortalecimento das identidades individuais e coletivas e consolidam o sentimento de pertença à cultura e às relações inter e intragrupos de convivência.

A escola indígena é o espaço privilegiado para a consolidação desse pertencimento, mas precisa preparar-se para o desenvolvimento de uma educação de qualidade que promova e divulgue os valores culturais dos povos indígenas. A maioria dos índios brasileiros não consegue ultrapassar a barreira das séries iniciais de Ensino Fundamental e é necessário um grande esforço para a qualificação dos professores índios que, ao assumirem as escolas, poderiam resgatar as perspectivas e as visões do mundo de grupos diversos, buscando fontes de auto-reconhecimento e auto-estima dos diferentes povos.

É importante constatar que estas situações refletem a questão da identidade cultural como uma noção de “pertença”, constituída sobre um eixo múltiplo e não único. Tem-se que lembrar que a identidade cultural do indivíduo é constituída com base nas influências de sua história, de sua relação com a terra e da forma como lhe são transmitidos os saberes culturais (THOMAS, 1995).

Cada nação indígena possui sua maneira particular de ver o mundo, de

organizar o espaço, construir a sua casa e marcar os momentos significativos da vida de uma pessoa (THOMAS, 1995).

Para o autor, a cultura como fenômeno unicamente humano é compartilhada por indivíduos de determinado grupo, não sendo, portanto, fenômeno individual; por outro lado, cada grupo de seres humanos, em diferentes épocas e lugares, conferem diferentes significados a coisas e passagens da vida aparentemente semelhantes.

São essas formas de agir e de pensar – pensar sobre o mundo e sobre as próprias ações – que, compartilhados por um grupo humano, consolidam o sentimento de pertencimento.

Considerando que o presente trabalho pretende identificar formas de transmissão dos saberes e das formas de produção material, visando à promoção da identidade e da consolidação da cultura, pode-se deter agora na produção material dos povos indígenas como elemento de construção identitária destes e de relevância na transmissão das aprendizagens culturais.

Conhecer a cultura material de uma sociedade e suas formas de transmissão torna-se importante à medida que ela faz parte de um conjunto de expressões desenvolvidas pelo povo que compõe esse grupo societário. Além disso, a cultura material implica tanto relações com o meio ambiente quanto questões socioeconômicas e culturais, as quais são a expressão reveladora de vários aspectos, tais como valores, costumes e tradições manifestas pelo grupo, expressando o modo de vida, o estilo cultural, o jeito de ser e de pertencer a um grupo étnico.

Como disse Price (2000), os artefatos produzidos na aldeia, inicialmente, têm o caráter de uso, tanto para adornar o corpo ou a casa, quanto para produzir



alimentos e/ou outros materiais, enfim, possuem sentidos e significados no seu próprio contexto.

Esse autor refere-se ao fato de que, quando objetos são produzidos e retirados de seu contexto original, para interpretar, por exemplo, uma coleção etnográfica, tais objetos sofrem descontextualização e muitas vezes são tomados como arte por outra sociedade, tornando-se artefatos preciosos, vistos de forma “cristalizada” no tempo, como se permanecessem intocados, como se sempre emanassem os sentidos vividos pelo grupo.

Velthem (2000) ressalta a grande importância da função estética nessas sociedades tribais, sua relação com as artes visuais, como a decoração corporal e os objetos (flecharia, cestaria, cerâmica), nos quais a arte serve como meio de armazenamento (memória) e de transmissão de informações.

Nas reflexões de Velthem (2000), o conhecimento artesanal está ao alcance de todos, pois o artista confecciona coisas úteis para o cotidiano.

Esses mesmos objetos, como os cestos de carregar, ajudam os membros da comunidade a entender as complexas regras de vida do grupo e se tornam, também, uma forma de expressar o mundo sobrenatural, que se pode ver e tocar pela estreita vinculação da arte com as crenças, tornando-se um elemento fundamental para a valorização e identidade do grupo. Lembra Velthem (1994, p. 82), “[...] que se arrancados de seu meio e colocados em vitrines de museus, emitem ecos de sua origem”.

As posições de Velthem (2000) e Price (2000), aparentemente contraditórias, apenas reforçam a grande importância dos significados expressos nas produções materiais de um povo.

Considerando que um artefato, ao ser produzido, reflete uma necessidade ou possibilidade de utilização no cotidiano da aldeia, seja como adorno ou objeto utilitário, mesmo retirado do contexto indígena, sempre emitirá as mensagens de sua origem e sempre refletirá a identidade do povo que o produziu.

Ainda sobre a produção artística indígena, Vidal e Silva (1992) apontam que é possível identificar dois enfoques principais. O primeiro, relativo às culturas que privilegiam conceitos e representações ligadas às relações estabelecidas entre indivíduos e grupos em sociedade; o segundo, voltado para a representação de entidades sobrenaturais e conceitos cosmológicos mais amplos.

A força da cosmologia se reflete no pensamento de Loureiro (2005, p. 1), quando afirma: “[...] a produção artística indígena nessa região amazônica (é) de uma cultura mítica, marcada pela dominante política do imaginário”.

Ele fala das “encantarias”, lugar onde moram os seres encantados, os deuses e personagens do imaginário amazônico, decorrente do fertilíssimo devaneio do homem do lugar, diante do correr das águas doces de seus rios.

Portanto, a produção material indígena sempre agregará muitos significados, sejam voltados para os sentimentos e emoções gerados pelas relações com as pessoas da comunidade, pela representação de fatos do cotidiano ou pela força das crenças e visões sobrenaturais.

### **2.3 CULTURA DA APRENDIZAGEM E APRENDIZAGEM DA CULTURA**

Nas últimas três décadas, psicólogos e sociólogos voltaram suas atenções para o entendimento do desenvolvimento humano no contexto cultural. No pensamento de Lave e Wenger (apud OLSON, 2000, p. 306), não há por que preocupar-se com o desenvolvimento individual de crianças, se todas as principais

formas de aprendizagem são socialmente enfrentadas. As crianças, ao participarem das atividades coletivas, pouco a pouco tornam-se mais habilidosas.

Nesse particular, volta-se para as questões da interação do sujeito com o meio social na aquisição de conhecimentos e habilidades, e o referencial teórico construído por Vygotsky (1984) responde a grandes indagações quanto à importância da questão cultural no processo de construção de significados.

Vygotsky (1984) é referência na idéia de que o ser humano constitui-se enquanto tal na sua relação com o outro social. Ele concebe o sujeito socialmente inserido num meio historicamente construído e a cultura torna-se parte da natureza humana, num processo histórico que, ao longo do desenvolvimento da espécie e do indivíduo, molda o funcionamento psicológico do homem (OLIVEIRA, 1992 apud LA TAILLE, 1992, p. 24).

Enquanto veiculador de cultura, o meio se constitui em fonte de conhecimento. O autor trabalhou na busca do entendimento sobre os mecanismos pelos quais a cultura tornou-se parte integrante da natureza de cada ser humano.

Segundo Vygotsky (apud OLIVEIRA, 1992), a linguagem, a memória, a percepção e a práxis são construídas ao longo da história social do homem, em sua relação com o mundo. Assim, a linguagem, como um sistema estritamente humano, possibilita a formação de conceitos e formas de organização do mundo real, sendo por meio dela que as funções psíquicas superiores são socialmente estruturadas e culturalmente transmitidas, traduzindo-se em um universo de significações que permitem interpretar o mundo e nele atuar.

A linguagem humana, sistema simbólico fundamental na mediação entre sujeito e objeto do conhecimento, significa e generaliza a experiência, ordenando as

instâncias do mundo real em categorias conceituais, cujo significado é compartilhado pelos usuários dessa linguagem (OLIVEIRA apud LA TAILLE, 1992).

A linguagem é, portanto, o palco onde as interações são circunstanciadas e os sujeitos reformulam e reinterpretem informações, conceitos e significações, intermediados pelos que os cercam.

Desta forma, revela-se que o sujeito é constituído pelo outro, em contextos sociais, sendo, ao mesmo tempo, ativo e criativo nesse processo.

Essa visão mais sociológica da psicologia cultural focaliza um coletivo cultural que neutraliza a referência do desenvolvimento individual: os processos individuais, interpessoais e socioculturais constituem uns aos outros e não podem ser separados (ROGOFF; CHAUJAY; MATUSORE, 1993, apud TOMASELLO; KRUGER, 2000).

Tomasello, Kruger e Ratner (1993, apud Tomasello, 2003) criaram a teoria da aprendizagem cultural, explicando como o desenvolvimento cognitivo social da criança leva a novas formas de participação em atividades culturais e, portanto, novos modos de internalizar aspectos importantes de suas culturas. Eles buscaram distinguir a aprendizagem cultural da aprendizagem individual e de outras formas de aprendizagem social (KRUGER; TOMASELLO, 2000).

Tomasello (2003) afirma que suas idéias se assemelham às formulações de Vygotsky no pressuposto de que as mais importantes realizações cognitivas humanas, como linguagem e matemática, necessitam de tempo e processos históricos para sua efetivação. A perspectiva sóciocognitiva defendida por ele contribui para entender a cultura enquanto fator de transmissão de conhecimento, o que garante a evolução da espécie humana.

O autor compreende a cultura humana desenvolvida em saltos revolucionários. A capacidade dos seres humanos de partilhar seu arsenal cognitivo com os outros membros de seu grupo social assegura o desenvolvimento das aptidões necessárias para criar ferramentas e tecnologias complexas, sistemas lingüísticos e simbólicos assim como instituições sociais em tão pouco tempo, enquanto espécie distinta.

Para ele, somente os seres humanos, com suas características específicas, desenvolvem sua cultura, sugerindo que a transmissão do conhecimento intelectual ou prático permite uma acumulação do conhecimento, que vai sendo modificado e melhorado durante gerações.

A expressão “efeito catraca” de Tomasello, Kruger e Ratner (1993, *apud Tomasello, 2003*) sugere que o processo de evolução cultural é tão importante quanto uma forma de transmissão social confiável aos outros membros do grupo, funcionando como uma catraca, para impedir o resvalo para trás: “de maneira que o recém-inventado artefato ou prática preserve sua forma nova e melhorada de modo bastante fiel pelo menos até que surja uma outra manifestação ou melhoria” (TOMASELLO; KRUGER; RATNER, 1993 *apud TOMASELLO, 2003*, p. 6).

Para Tomasello (2003), a transmissão cultural é originada diretamente quando um ser humano aprende por meio do outro, formando uma identidade com esse outro e com seus estados intencionais e mentais, ao que chama coletividade cognitiva. No seu entendimento, a capacidade de se identificar com outras pessoas é o fundamento dos processos culturais humanos.

Na interpretação de Tomasello (2003), a linha individual do desenvolvimento cognitivo, que Vygotsky chama de linha natural, está relacionada àquelas coisas que o organismo conhece e aprende por conta própria, sem a influência direta de outras

peças ou de seus artefatos, no que se contrapõe à linha cultural de desenvolvimento cognitivo relativa àquelas coisas que o organismo conhece e aprende por meio de atos nos quais tenta ver o mundo por meio da perspectiva de outras pessoas (KRUGER; TOMASELLO, 2000).

Na aprendizagem cultural, as crianças aprendem não apenas sobre possibilidades do ambiente inanimado, mas também algo sobre os estados intencionais dos adultos – o que esses pretendem fazer ao executarem certas ações ou, talvez, a estratégia que estão usando ou pensamentos que estão tendo; não aprendem a partir das ações dos adultos, mas por meio da perspectiva dos adultos de uma forma intersubjetiva (KRUGER; TOMASELLO, 2000).

Esses autores distinguem a aprendizagem cultural humana de formas mais divulgadas de aprendizagem social, identificando três tipos básicos: aprendizagem por imitação, por instrução e por colaboração. Esses três tipos tornam-se possíveis devido a uma única e muito especial forma de cognição social, qual seja, a capacidade de cada organismo compreender os co-específicos como seres iguais a ele, com vidas mentais e intencionais iguais as dele. Essa visão de aprendizagem cultural permite aos indivíduos imaginarem-se “na pele mental” de outra pessoa, de modo que não só aprendem do outro, mas por meio do outro.

Vale ressaltar, ainda, aspectos que são importantes nas relações de aprendizagem cultural: as crianças não têm apenas o ambiente físico como característico, mas também atividades sociais e instituições que garantam aprendizagens específicas, pois, segundo Tomasello (2000), elas “absorvem” não apenas as práticas externas de seu grupo, mas também os valores e atitudes do grupo ao qual estão inseridas.

Como exemplo, as crianças que vivem em sociedades tradicionais de caça e

coleta, durante a primeira infância, são levadas em estreito contato com a mãe, durante o dia todo. Conseqüentemente os bebês familiarizam-se com o odor da pele da mãe, a sensação de serem carregados enquanto caminham, o calor do sol sobre a cabeça e o gosto do leite materno.

Para as crianças, o que se tornará familiar ou como uma “segunda natureza” estará baseado nas suas experiências. Os hábitos, atitudes e modos de ver o mundo não são algo que o adulto ensine ou que a criança se proponha a aprender, mas são parte das características de uma sociedade que, ao longo do tempo, assimila (KRUGER; TOMASELLO, 2000, p. 209).

Tomasello e Kruger (2000) acreditam que, embora todas as sociedades humanas esperem que suas crianças aprendam, o que varia entre e interculturais são as crenças dos adultos acerca de como esta aprendizagem ocorrerá e sobre o grau em que a instrução ativa é necessária.

A partir dessas convicções, esses autores lançaram três tipos de teorias de aprendizagem infantil e conseqüente nível do envolvimento adulto na educação das crianças.

### **2.3.1 Aprendizagem Esperada**

Os adultos crêem que as crianças “um belo dia” dominem algumas habilidades por conta própria; presumem que elas são aprendizes competentes; acreditam que a natureza proporciona a aprendizagem, assim como proporciona o crescimento; e que, a participação do adulto não é necessária em qualquer dos processos.

Os adultos, nesses casos, na visão de Tomasello (2003), não são indiferentes à aprendizagem das crianças, se verdadeiramente acreditam no

entendimento teórico que orienta a sua prática.

A abordagem dos adultos para a educação nesses casos pode ser chamada de *laissez-faire*, e está presente quando a habilidade a ser aprendida não é altamente valorizada, ou quando é simples.

Este estilo educacional é chamado de “aprendizagem esperada”, porque os adultos antecipam que as crianças aprenderão por conta própria, que a aprendizagem ocorrerá naturalmente na linha informal. As crianças aprendem a nadar, caminhar sobre sarrafos, andar de canoa, participando das atividades (KRUGER; TOMASELLO, 2000, p. 313).

### **2.3.2 Aprendizagem Orientada**

Os indivíduos crêem que as crianças precisam da orientação para aprender tarefas complexas ou valorizadas, que eles precisam “educar” seus filhos para que dominem certas habilidades. Segundo Tomasello, Kruger e Ratner (1993), os adultos acreditam que sua intervenção permite que as crianças adquiram habilidades complexas de forma mais rápida e eficiente (KRUGER; TOMASELLO apud OLSON; TORRANCE, 2000).

Esse nível de envolvimento pode ser chamado de “patamar”, pois exige observação sensível do desenvolvimento da criança e atenção às suas experiências de aprendizagem.

Esse estilo educacional é chamado de “aprendizagem orientada”, porque os esforços das crianças para aprender têm o auxílio dos adultos e o tipo de prática é semi-informal. Os pais orientam a confecção de panelas de barro, de redes, de pintura corporal (KRUGER; TOMASELLO, 2000, p. 312).

Na aprendizagem orientada, encontram-se várias práticas de abordagem,



como a de situações em que se exige que a criança observe determinada prática em um momento específico; outros em que o adulto participa da tarefa até onde ela possa demonstrar que é capaz naquele momento; ou, ainda, a simplificação de tarefa com apoio de demonstração ou explicação, quando necessário; e, mesmo em casos de dosagem da dificuldade, reduzindo ou ampliando o auxílio de acordo com o progresso da criança. Geralmente o adulto persiste nas orientações até que a criança obtenha sucesso.

### **2.3.3 Aprendizagem Planejada**

Na teoria da aprendizagem cultural, Tomasello, Kruger e Ratner (1993) expõem que os adultos crêem que, em algumas situações, a aprendizagem deve ser criada, que devem se esforçar para exigir de suas crianças para que dominem certas habilidades e satisfaçam certos padrões. Eles presumem que as crianças, sozinhas, jamais serão capazes de dominar tarefas altamente complexas, abstratas e valorizadas e que a instrução adequada é necessária para prepará-las para posterior domínio. Este tipo de prática é formal, e a atividade do adulto pode ser chamada de ensino (KRUGER; TOMASELLO, 2000)

Este estilo educacional é chamado de “aprendizagem planejada”, realçando a responsabilidade do adulto em criar forçosamente as situações de aprendizagem. Os ritos de iniciação são exemplos de ensino planejado de adolescentes, treinados para a repetição de aulas de ética, isolamentos, tabus e mitos.

Na visão de Olson e Astiuzton (1993), a instrução implica processos cognitivos sociais complexos, envolvendo a percepção do objetivo da tarefa com uma representação do entendimento do aprendiz. Como um núcleo de desenvolvimento universal, a cultura é parte integrante do processo pelo qual as crianças tornam-se adultas (TOMASELLO; KRUGER, 2000).

Pode-se concluir que as crianças aprendem aquilo a que estão expostas, e diferentes culturas expõem coisas diferentes e em momentos diversos.

Tomasello (2003) reflete que processos sociais e culturais são parte integrante e essencial das habilidades cognitivas do homem e que alguns processos são tão óbvios que pouco ocupam os teóricos, como a “transmissão” de conhecimentos e informações dos adultos para as crianças na linguagem e em outros meios de comunicação.

Os autores referem ainda que outros processos, menos óbvios, como o papel dos artefatos culturais como mediadores das interações das crianças com seu meio, são abordados por estudiosos culturais neovigotskianos, que se dedicam à análise das relações estáticas com os objetos e às interações dinâmicas com os eventos e relações interpessoais.

Nesse aspecto, é muito relevante a observação e registro dos diferentes processos de aprendizagem do Povo Asurini, sua forma de transmitir conhecimento por meio da linguagem oral, das formas de lidar com os artefatos e dos valores que estão impregnados de cada ação de relacionamento, de ensinamento e de aprendizagem.

Para sintetizar o modelo de aprendizagem cultural de Tomasello e Kruger, o Quadro 1 aborda os três tipos de instrução intencional associados com as crenças dos adultos e as atividades a serem observadas.

<b>TIPOS DE APRENDIZAGEM</b>	<b>CRENÇAS DOS ADULTOS</b>	<b>ATIVIDADES DOS ADULTOS</b>	<b>TIPOS DE TAREFAS</b>	<b>TIPOS DE PRÁTICAS</b>
Aprendizagem esperada	A aprendizagem ocorre através da maturação	<i>Laissez-Faire</i>	Simple ou não valorizadas	Informal
Aprendizagem orientada	A aprendizagem requer assistência	“Patamares”	Moderadamente complexas ou valorizadas	Seminformal
Aprendizagem planejada	A aprendizagem requer insistência e instrução direta	Ensino	Altamente complexas ou valorizadas	Formal

Quadro 1 – Tipos de instrução intencional, suas crenças e atividades adultas associadas.  
 Fonte: Kruger; Tomasello, 2000, p. 313.

### **3 A MULHER ASURINI NA TRANSMISSÃO DE SABERES E FAZERES E NA CULTURA INDÍGENA**

Mesmo no século XXI, os povos indígenas no Brasil continuam sendo considerados primitivos, atrasados, folclóricos e arcaicos, um arcaísmo que o progresso da civilização brasileira pretende superar pela imposição do processo de aculturação (GARCIA, 1994).

Os últimos tempos exigem, a partir da crise ambiental, a revisão dessa tendência, demonstrando a necessidade da questão indígena ser tratada em outra dimensão.

A influência das florestas tropicais nas condições climáticas e na qualidade de vida do planeta; a importância da manutenção da diversidade biológica nos faz refletir sobre a riqueza da cultura indígena, detentora de um saber tradicional que preserva o meio ambiente porque tem como princípio cuidar do mundo e porque se percebe como parte integrante da natureza (GARCIA, 1994).

A cultura indígena brasileira deixa de ser uma herança pouco valorizada para representar uma contribuição fértil e promissora para a sociedade brasileira e para toda a humanidade (GARCIA, 1994).

Para abordar a educação indígena, é necessário olhar a arte como veículo de expressão de identidade e afirmação ética. A visão desse tema nas culturas indígenas engloba os processos socioculturais que moldam a produção, o uso, o significado e a categorização das produções artísticas, considerando sempre que, nessas sociedades, a arte serve, sobretudo, para ordenar e definir o universo, uma vez que é parte integrante da função cognitiva global, como escreveu Geertz (1989).

Esses processos socioculturais possuem uma dinâmica e uma coerência

que é vivenciada por padrões culturais compartilhados pelos membros da sociedade. Segundo Geertz,

Não dirigido por padrões culturais – sistemas organizados de símbolos significantes – o comportamento do homem seria virtualmente ingovernável, um simples caos de atos sem sentido e de explosões emocionais, e sua experiência não teria praticamente qualquer forma. A cultura, a totalidade acumulada de tais padrões, não é apenas um ornamento da existência humana, mas uma condição essencial para ela – a principal base de sua especificidade (GEERTZ, 1989, p. 58).

A presença indígena é fortemente percebida no contexto brasileiro, e em especial na Região Norte, onde o Estado do Pará se destaca com um patrimônio cultural, étnico e lingüístico. Atualmente, esse Estado tem 24,52% de áreas indígenas, 17.000 índios que falam 25 idiomas dos três troncos lingüísticos (*Macro Jê, Tupi e Karibe*), agrupados em 36 etnias localizadas em 39 terras indígenas.

O povo indígena marca sua identidade nos jovens por seus rituais, produções materiais, expressões artísticas, construção de utensílios, habitações e agricultura de subsistência.

Dos povos indígenas paraenses, destaca-se o povo Asurini como um dos importantes grupos pela diversidade cultural, técnicas de produção, formas de interação e processos de transmissão dos saberes e fazeres.

### **3.1 CULTURA ASURINI: SABERES E FAZERES**

O povo Asurini do Xingu fala o dialeto Asurini, da família lingüística Tupi-Guarani. Hoje soma, aproximadamente, 137 índios, incluindo crianças, adultos e idosos. É relevante pontuar que 50% da população têm menos de 20 anos. Os Asurini, até 40 anos, são bilíngües e, quanto mais jovens, melhor o domínio da língua portuguesa. Os mais velhos compreendem pouco o português e falam

somente o dialeto Asurini.

Quanto às suas características, é um povo moreno, de estatura mediana. Os homens usam cabelos bem cortados e as mulheres, tipicamente, cortam os cabelos em forma circular, à altura das orelhas. A pintura corporal é a marca identitária do Asurini. Faz parte do carisma Asurini a manifestação estética do corpo, que é inscrito, adornado e marcado tanto pela tatuagem definitiva, quanto pela do suco do jenipapo, que perdura por mais ou menos quinze dias.

A pintura corporal é tradição do grupo a partir dos primeiros meses de vida, quando as crianças ganham adornos de pernas, braços e colares coloridos (Figura 4). As mulheres quando pintam o corpo, principalmente as mais velhas, deixam o dorso nu, adornado com muitos colares de miçanga. Os homens são pintados por suas mulheres, que utilizam grafismo de muitos significados, relacionados com valores e conceitos do grupo, expressando aspectos de sua identidade.



Figura 4 – Detalhes da pintura corporal infantil, traços largos, realizados mais rapidamente (4a, 4b, 4c).

Fonte: Alberto Ampuero.

Vidal e Müller (1986, p. 120) vêem no estudo desses grafismos um caminho para a compreensão da cultura: “[...] O estudo da ornamentação corporal passou a

ser visto sob a ótica da comunicação, tendo uma linguagem simbólica que somente é entendida no contexto sociocultural no qual está inserido”.

Alguns homens ainda mantêm vivos costumes como o uso de amarração do pênis com fio de algodão e perfuração dos lóbulos das orelhas para uso de artefatos de osso ou taboca (Figura 5). Homens e mulheres usam, principalmente em festas, um capacete em forma de coroa, construído pelos homens em delicado trançado na palha de Tucum, adornado com penas de pássaros.



Figura 5 - Adornos de pênis (Figura 5a), de orelha (Figura. 5b) e de cabeça (Figura. 5c), usados em festas.

Fonte: Alberto Ampuero.

O povo Asurini forma sua aldeia na melhor tradição Tupi, aparentemente desordenada, mas organizada em agrupamentos familiares. Utiliza casas comunais, abertas lateral e frontalmente, ou habitações menores, de cobertura elíptica ou em forma de tocaias cobertas de palha com pequenas entradas.

Os Assurini são exímios artesãos. Nessa prática os homens se sobressaem na construção de bancos de madeira esculpidos numa só peça, com assento circular escavado no centro (Figura 6), concluído em acabamento pelo grafismo das mulheres com o suco do jenipapo.



Figura 6 - Construção de banco de madeira (6a, 6b).  
Fonte: Alberto Ampuero.

As mulheres se destacam na feitura da panela de barro simples para uso utilitário, pintadas em preto ou policromia com desenhos variados, muito decorativos (Figura 7).



Figura 7 - Modelagem (7a) e queima de panela cerâmica (7b).  
Fonte: Alberto Ampuero.

Silva (2002, p. 79) relata:

[...] a vasilha cerâmica é o artefato do domínio feminino, somente por elas produzido e manipulado cotidianamente [...]. [...] o processo de aprendizagem da cerâmica é longo e bastante direcionado, e quanto mais velha a mulher maior o compromisso em dominar este saber [...].

As mulheres também são responsáveis pela tessitura das redes, peças indispensáveis para o casamento e para o nascimento dos filhos. São confeccionadas em fios de algodão, percorrendo toda a cadeia produtiva, do plantio,



colheita, limpeza, fiação e tessitura em algodão, mas também em tucum e em envira de trama espaçada, sem punhos e contrapontos nas extremidades. As redes são produzidas em tecido compacto altamente elaborado, com desenhos lineares em cores marrom e bege ou somente no tom cru. Os homens também constroem arcos e flechas usando a paxiúba, encordoados de curauá ou tucum (Figura 8).



Figura 8 - O preparo e a fiação do algodão (8a), base da tecelagem das redes (8b).  
Fonte: Alberto Ampuero.

Müller (1993, p. 269) dá relevo ao feminino no interior da sociedade Asurini e afirma que

[...] a posição da mulher na sociedade Asurini está associada, de um lado, à estrutura do grupo doméstico, unidade social básica, como elemento organizador em torno do qual esta se estrutura como unidade de produção e de outro, a atividade artística, elemento organizador na transmissão de princípios da cultura [...].

Ribeiro (1982, p. 30) afirma que

[...] retirar aquelas coisas do uso corrente e retê-los seria como perder a fé de que os homens sejam capazes de continuar a fazê-las. O importante para os índios não é deter o objeto belo, mas ter os artistas ali, fazendo e refazendo a beleza hoje como ontem, amanhã e sempre.

Müller (1993) relata que, entre os Asurini, a reprodução e transmissão do saber cultural se realiza, dentre outras coisas, a partir da confecção e decoração dos

objetos de sua cultura material.

Para referir-se às atividades artísticas desse povo, é importante realçar o grande valor dado à estética que nessa cultura integra, a experiência entre a representação e a realidade presentes no pensamento.

O “fazer bonito” é ação intrínseca da relação do povo Asurini com os objetos construídos, refletindo seus valores, seus mitos, suas crenças e seu jeito de ver o mundo reproduzido nos artefatos que ultrapassam os muros da aldeia e trazem traços inconfundíveis de sua identidade.

Silva (2002, p. 24) preocupa-se em evidenciar que os conjuntos artefatuais são resultantes de processos produtivos, e que estes, por sua vez, são levados a termo a partir de escolhas, feitas pelos artesãos e motivados por diferentes fatores de ordem prática e simbólica, contextualmente definidos. Trata-se, nesse momento, de estudar as relações sociais do povo Asurini para apreender os significados que os sujeitos atribuem ao seu “fazer”.

Segundo Oliveira (1992 apud LA TAILLE, 1992, p. 26), o desenvolvimento do ser humano depende do aprendizado que realiza num determinado grupo cultural, a partir da interação com outros indivíduos. Nessa perspectiva, é fundamental reforçar que é o aprendizado que possibilita o desenvolvimento.

Aliados às questões de aprendizagem, confirmam-se a vocação artística, a capacidade de produzir materialmente a arte, o desejo de expressão e a força de trabalho do povo Asurini.

A subsistência do povo é obtida, além da agricultura, por meio da caça, pesca e coleta. A caça é praticada com arco e flecha e também espingardas, pelo sistema de espera em tocaias e com cães a serviço da caça.

O povo Asurini traz como forte marca dos grupos Tupi o fato de ser excelente agricultor. Produzem uma variedade de cultivos, dentre os quais se destacam o milho e a mandioca.

O milho é símbolo de festas e rituais, consumido mais nos meses da colheita, de fevereiro a abril, assado ou, na maioria das vezes, sob forma de mingau. Quando o milho fica seco, é armazenado e transformado em farinha de milho para ser consumido ao longo do ano, sempre sob forma de mingaus. Cultivam, também, a macaxeira, o cará, inhame, batata doce, algodão, urucu, banana e jenipapo.

As mulheres Asurini são exímias fabricantes de beijus e de farinha de mandioca, e hoje contam com a ajuda dos homens. Elas utilizam a massa puba e a farinha de milho (Figura 9), para complementação alimentar e nesse particular é comum a coleta de jabutis, mel de abelha, castanha-do-pará e outras amêndoas e frutos silvestres.

A festa do Turé é um dos principais cerimoniais ou rituais, compreendendo cânticos e danças relacionados geralmente aos ciclos de trabalho e, mais especificamente, às colheitas.



Figura 9 - A mandioca é transformada em beiju (9a), farinha ou mingau (9b).  
Fonte: Alberto Ampuero.

As figuras dos pajés homens e pajés mulheres são muito fortes em todos os momentos da aldeia. Eles praticam tradicionalmente o xamanismo que, segundo Arnaud, consiste

[...] na invocação de sobrenaturais mediante cânticos, danças e batidas com o maracá com aplicação no tratamento das enfermidades de sopros, sucções e fumizações com o tabaco; de forma altamente complexa e exaustiva pelos Asurinís do Xingu, entre os quais existem homens e mulheres Xamãs, divididos em várias classes e com a participação como auxiliares nos rituais de todos os homens jovens e a totalidade das mulheres sem filhos [...] (ARNAUD apud MÜLLER, 1989, p. 325).

Observa-se, então, que a mulher tem forte expressão em todas as atividades desenvolvidas na aldeia, seja no que se refere ao trabalho, à família, enfim, à condução de tudo o que é, de fato, ligado à vida e ao cotidiano da aldeia.

Numa abordagem geral do gênero nas sociedades indígenas, as relações entre os sexos podem ser analisadas a partir da concepção do princípio da diferença. Este princípio, nas cosmologias indígenas, não é um mecanismo de hierarquia.

Na compreensão de Müller (1993), pode criar também igualdade e complementaridade. Argumenta, ainda, que as relações entre os sexos possam ser igualitárias entre pessoas que vivem juntas. No caso Asurini, pode-se identificar relações igualitárias entre os sexos na questão ritualística. “A participação da mulher junto ao Xamã na dança de Maraká, intercalada com os atos que manipulam aqueles objetos, atualiza o passado mítico, vivenciando relações fundamentais da estrutura social” (MÜLLER, 1993, p.22).

Este estudo pretende que a identificação e valorização das formas de transmissão dos saberes culturais do povo Asurini, com especial relevo à ação da mulher, possam contribuir para o fortalecimento dos traços identitários de etnia e a

melhor compreensão de sua cultura e identidade fora dos limites da Aldeia Koatinemo.

### **3.2 A MULHER ASURINI NA TRANSMISSÃO DOS SABERES CULTURAIS E NA CONSOLIDAÇÃO IDENTITÁRIA DE SEU POVO**

A convivência com o Povo Asurini revela uma figura feminina com poder de decisão e vivência das ações cotidianas. Mesmo considerando que há definição de um espaço cultural, jurídico, público, masculino e um espaço periférico e doméstico, como feminino, no dia-a-dia da aldeia não fica muito claro o espaço central masculino.

Mesmo levando-se em conta que a esfera das decisões que dizem respeito à comunidade é compartilhada pelos líderes da aldeia, e que é uma prática acatada pelas mulheres que declaram que “os homens decidem”, é perceptível a grande influência das mães e esposas na tomada de decisões.

A periferia da casa é reino das mulheres. As mulheres mais velhas são aquelas que detêm maior poder na aldeia. Elas comandam as mais jovens e participam ou mesmo decidem pelos filhos homens, pelas filhas, pelas noras e pela mulher mais nova de seu marido.

O poder da mulher Asurini está plenamente associado ao domínio dos saberes culturais. Quanto mais sabe fazer melhor, torna-se mais importante para todos os membros da família. Esta premissa está voltada para o saber produzir materialmente a cultura, por sua competência na manufatura da cerâmica, na tessitura das redes, na pintura corporal, mas também por sua participação no plantio, na colheita, na partição, na feitura do alimento e na forma de agregar as mulheres à sua volta nas suas atividades.

A maior parte do trabalho na produção dos alimentos é feminino. Embora a derrubada da mata, a queima e o desmatamento do terreno sejam feitos pelos homens, a mulher já participa com ele do plantio, e todo o resto do processo é feminino. A mulher planta, cuida, colhe, prepara e distribui, levando com ela toda a prole, que aprende participando, fazendo aos pouquinhos.

A mulher Asurini decide sua vida pessoal, social e sexual, e interfere nas decisões do futuro marido ou futura mulher de seus filhos e netos. Esse poder é exercido de maneira informal por meio de influências pessoais, troca de informações e até de postura de negação e imposição. O maior poder exercido é o saber fazer melhor, portanto, uma prerrogativa das mulheres mais velhas.

Silva (2002, p. 77) relata sobre a transmissão do saber fazer panela de cerâmica, que “[...] se dá desde muito cedo e, eu pude presenciar as meninas e mulheres jovens e menos experientes passarem pelos ensinamentos das mulheres mais velhas [...]”.

Ainda se pode agregar a esse poder o apoio das mulheres pajés, que exercitam o dualismo, dividindo a aldeia em duas metades e assistindo as mulheres e moças enquanto o pajé assiste os homens e os rapazes.

Considerando que as mulheres Asurini formam família e têm filhos a partir da primeira menstruação e, muitas vezes, vão morar com a sogra, é da mãe do marido o papel de orientar e até ensinar a nora no momento mais importante de seu aprendizado, cabendo-lhe, portanto, a incumbência de dar acabamento no aprendizado cultural das jovens mulheres de seus filhos.

Os Asurini organizam suas vidas e seus relacionamentos a partir do pertencimento a um grupo familiar, fator preponderante na construção de sua

identidade. Nos relatos de Müller (1993), eles se agrupam em famílias extensas, que constituem unidades sociais, e com residência uxorilocal, ou seja, unidades em geral organizadas em torno das mulheres.

A mesma autora relata que os casamentos na aldeia podem acontecer entre membros de uma mesma unidade residencial. Isto reflete uma realidade de mulheres que se casam ainda crianças, com homens mais velhos, com o marido da irmã ou da mãe. Um segundo casamento poderá acontecer com um jovem de outra unidade, que virá morar na casa da mulher.

A nova geração Asurini evidencia preferência e ampliação sistemática de relações monogâmicas.

No atual panorama da aldeia notam-se algumas mudanças quanto aos casamentos. Os jovens têm se unido com jovens. Casamentos oficiais poligâmicos são poucos. Neste trabalho, as relações matrimoniais são descritas, assim como outras relações, sem se aprofundar em um eixo específico. Tratou-se de apreender a transmissão de saberes e fazeres que perpassam por todas as relações na aldeia.

### **3.3 SABERES E PRODUÇÃO MATERIAL DA MULHER ASURINI: CERÂMICA, CUIAS E PINTURA EM TECIDOS**

O grafismo Asurini é a maior expressão de sua identidade, tanto quando impressão corporal quanto como adorno de superfícies cerâmicas, cuias ou tecidos. É importante olhar os objetos em sua dimensão funcional e nos diversos contextos em que se inserem, principalmente naquela dimensão que permite entendê-los em termos dos diferentes papéis que representam na vida social (SILVA, 2002).

Na compreensão de Müller (1993), é a análise contextual de seus usos e significados que possibilita avaliar a importância desses objetos não apenas

enquanto índices de adaptabilidade, mas também como meio de satisfação de necessidades práticas do cotidiano e como veículos de transmissão de conteúdos simbólicos e afirmação de identidade pessoal e étnica.

Nesse caso, os objetos devem ser contextualizados em relação à vida econômica e cotidiana da população estudada e aos princípios de sua organização social.

A produção cerâmica é uma atividade da mulher, cuja aprendizagem se desenvolve ao longo da infância, adolescência e vida adulta, pela transmissão dos saberes das mulheres mais velhas – avó, mãe, tia ou mulher mais velha do marido.

Os homens participam apenas com tarefas como transportar o barro que as mulheres coletam, procurar os materiais pigmentados, até porque, na mitologia Asurini, se o homem tocar no barro, seu facão quebrará ao ser usado.

A mitologia está estreitamente ligada à mulher, à cerâmica e à confecção dos alimentos. Silva (2002, p. 76) relata que

[...] a época do ano em que as mulheres Asurini mais se dedicam à fabricação de cerâmica é a da colheita do milho. Esta intensificação da manufatura de vasilhames cerâmicos se deve, segundo elas, ao fato de que “o milho não gosta de panela velha”. Por esta razão, em todas as casas as mulheres precisam confeccionar pelo menos uma panela nova, para cozinhar o mingau de milho [...].

O processo de aprendizagem da manufatura das panelas de barro é longo e complexo, iniciado desde a infância e, principalmente, antes de serem mães, pois os filhos, sempre muito junto da mãe, impedem o livre exercício e o esmero nessa atividade.

A responsabilidade da ceramista inicia desde a coleta do barro, pois exige que saiba selecionar e processar a matéria-prima para a garantia da qualidade do



instrumental de trabalho.

A técnica exige perícia e experiência desde o umedecer do barro, pois se ficar muito úmido, os roletes grudam nas mãos e a superposição não fica adequada, gerando uma peça irregular. Observa-se a importância de cada fase da confecção da cerâmica (Figuras 10 e 11).



Figura 10 - Limpar e amaciar o barro (10a); preparar os roletes (10b).  
Fonte: Alberto Ampuero.

Têm-se aqui as fases preliminares da preparação da argila para a confecção da cerâmica. O processo é manual e o formato da peça é dado pela ceramista sem nenhuma ajuda mecânica.



Figura 11 - Modelar a panela (11a); queimar o barro (11b).  
Fonte: Alberto Ampuero.

A perícia como ceramista só é atingida próximo dos 50 anos(Figura 12). Depois de modelada e cozida, a peça é pintada ou não. Para cada superfície são

usados matéria-prima e instrumento adequados. Usa-se como tinta matéria-prima mineral: pedrinhas existentes no solo de cor amarela (ITAWÂ), vermelha (ITAWAPIRING) e preta (ITAWONDI), que são batidas com água para obter-se a tinta.



Figura 12 - As mulheres mais velhas são peritas ceramistas (12a, 12b).  
Fonte: Alberto Ampuero.

Não se usa pincel e sim um pequeno talo de madeira (talo de babaçu ou haste da leguminosa juquiva) encapado com algodão ou um chumaço de algodão encharcado com tinta amarela, quando toda a superfície deve ser pintada preparando-se o fundo do desenho. Quando a tinta seca, a peça recebe o desenho (Figura 13) e, depois de seca, se recobre a superfície com uma resina de jatobá ou breu, para fixação da tinta (SILVA, 2002).



Figura 13 - Acabamento com pintura em grafismo (13a) e a cobertura de breu (13b).  
Fonte: Alberto Ampuero

O grafismo Asurini, sempre executado por mulheres, é pensado como superfícies decoradas e pode ser aplicado nos potes de cerâmica, nas cuias, nos tecidos e nas tábuas de madeira, além da pintura corporal.

As cuias são gravadas a fogo. Os frutos são recortados ainda verdes e retiradas as polpas. Utilizam varetas incandescentes para imprimir a gravura na superfície côncava externa da cabaça e coloca-se no sol para secar.

Segundo as mulheres Asurini, o grafismo no tecido é um trabalho mais difícil do que a pintura corporal (Figura 14).



Figura 14 - A pintura de tecidos exige concentração, precisão e habilidade (14a, 14b).  
Fonte: Alberto Ampuero.

Essa técnica de pintura em tecidos foi introduzida na aldeia primeiramente para registrar os grafismos. Atualmente tem se tornado uma fonte de renda para as famílias, além de disseminar a cultura Asurini por meio de telas, bolsas, e toalhas confeccionadas com os tecidos pintados pelas índias.

O corpo é macio e o graveto, utilizado como pincel, desliza facilmente e pode ser apagado rapidamente quando ocorre erro. No tecido o graveto não desliza, gasta mais tinta ou suco de jenipapo e, se houver erro, não tem mais jeito. As mulheres Asurini demonstram grande prazer na pintura em tecido ou telas e apresentam muita rapidez e agilidade em seu desempenho (Figura 15).



Figura 15 - A habilidade na pintura de tecidos é observada nas índias Asurini mais novas e nas mais velhas (15a, 15b)

Fonte: Alberto Ampuero.

Müller (1993, p. 232) afirma que o grafismo Asurini permite improvisado e que a própria combinação de diferentes padrões em uma mesma peça caracteriza um campo privilegiado de expressões individuais. Ressalta, ainda, que as mudanças que ocorrem em nível formal na arte gráfica Asurini dão-se, entretanto, dentro dos parâmetros do estilo tradicional, conservando seu significado cultural (MÜLLER apud VIDAL, 1992).

### 3.4 SABERES CULTURAIS DA PINTURA CORPORAL E DOS MITOS

Na aldeia, há um tempo determinado destinado para a pintura corporal, a marca da identidade do povo Asurini no dia-a-dia e especialmente nos momentos dos rituais.

Em certas sociedades, a superfície do corpo é o palco simbólico onde se desenrola o drama da socialização; e a ornamentação corporal, de modo amplo, torna-se a linguagem por meio da qual é expresso (VIDAL, 1992).

A pintura corporal expressa a organização social do grupo, concepções de tempo e de espaço, conceitos de beleza, reflexos das idades e aspectos gerais do grupo étnico, verdadeiramente a expressão estética do corpo.

Segundo Vidal (1992, p. 143), “[...] o conjunto formado por pintura e

ornamentação corporal tende a identificar a condição social da pessoa dentro do grupo e fora dele, articulando os sentidos e os significados próprios de cada cultura”.

Seeger, Da Mata e Castro (1987) desenvolveram a tese de que a originalidade das sociedades tribais reside numa elaboração rica da noção de pessoa, com especial referência à corporalidade enquanto idioma simbólico focal.

Na formulação desses autores (1987, p. 12) percebe-se uma visão de que: “Ele, o corpo, afirmado ou negado, pintado e perfurado, resguardado ou devorado, tende sempre a ocupar uma posição central na visão que as sociedades indígenas têm da natureza do ser humano”. Vidal (1987, p. 120) reforça essa idéia: “a linguagem simbólica da pintura corporal revela, principalmente, a concepção tribal da pessoa humana, na ordem social e cósmica”.

A dualidade do corpo e da pintura atua para expressar uma realidade da qual o indivíduo participa, projetando-se graficamente na sociedade por meio da pintura, que o reveste como uma pele social (LEVY-STRAUSS, 1975).

Ainda neste sentido, Seeger, Da Matta e Castro (1987, p. 12) consideram que

[...] o corpo é uma matriz de símbolos e um objeto de pensamento  
[...] A fabricação, decoração, transformação e destruição dos corpos  
são temas em torno dos quais giram as mitologias, a vida cerimonial  
e a organização social [...].

Os desenhos geométricos usados na decoração do corpo humano possuem significado e sua elaboração segue a gramática própria desse sistema de comunicação, obedecendo a regras estéticas e morfológicas. Os significados estão associados à cosmologia e às noções fundamentais da visão de mundo deste povo.

Além de expressar um conteúdo relacionado à categorização social e outro

relacionado à noção de máscara, isto é, a de indivíduo biológico e personagem social, possui outros sentidos, pois o elemento gráfico é realizado em outras formas além do corpo, nos objetos diversos da cultura material (MÜLLER, 1993).

Para os Asurini, a ornamentação do corpo tem um conteúdo próprio que se refere aos processos ocorridos em relação ao indivíduo. Nos relatos de Müller (1993), a ornamentação corporal do Turé compreende a pintura e a tatuagem com jenipapo e adereços aplicados sobre o corpo.

Esses elementos representam a vestimenta ritual, quando o corpo, em cerimoniais, é suporte de manifestações simbólicas, expressão plástica do conteúdo do rito. São identificadas duas formas plásticas básicas na ornamentação corporal: a tatuagem com desenhos geométricos e a pintura em preto, com uso de jenipapo, enfeitada com penugem de gavião.

A aplicação de desenhos geométricos sobre o corpo estabelece os limites e orientações do grafismo tridimensional, categorizando as pessoas de acordo com o sexo, classificação social, operador das relações na aldeia. A pintura toda preta pode eliminar as diferenças entre homens e mulheres.

Müller (1993) ressalta que a tatuagem definitiva agrega valor a outro sistema de significação e implica uma natureza diversa de transformação do corpo, a extração de sangue e a marca permanente na pele.

Ainda nas conclusões dessa autora, os Asurini compreendem as manifestações artísticas femininas com a mesma importância dada ao xamanismo. No desenvolvimento humano e social do povo o exercício artístico produzido desde a infância pela mulher corresponde ao domínio dos mitos, cantos e práticas rituais xamanísticas, aos quais o jovem do sexo masculino deve se dedicar, mesmo que

não se torne um xamã (MÜLLER, 1993).

Da mesma maneira como o Xamã se individualiza na identificação com seus sobrenaturais, a artista Asurini cria seu próprio desenho e o nomeia. Essas criações podem passar a fazer parte do repertório coletivo, mas a pintora tem o direito de usá-las, ou transmitir o traçado para as mulheres do seu grupo familiar. Assim, a “filha” aprenderá e passará a decorar seus potes com variações do padrão criado por sua “mãe”.

A partir da afirmativa da autora, tem-se oportunidade de comparar e analisar a influência ascendente dos parentes da pintora identificada. Esse aspecto pode representar fator relevante na análise das influências das mulheres na transmissão dos valores e conhecimentos culturais tradicionais do grupo.

A forma como essa análise e outros aspectos deste trabalho foram encaminhados encontra-se descrita no capítulo seguinte, que trata dos procedimentos metodológicos, adotados para a sua execução.

## 4 MÉTODO

A cultura se expressa por meio de símbolos que representam os atos, atitudes e sentimentos que imprimem significados transmitidos às novas gerações. A metodologia deve priorizar a identificação desses símbolos e Marconi e Presotto (2001, p. 51) ratificam essa proposta quando compreendem que

A simbolização permite ao homem transmitir seus conhecimentos aprendidos e acumulados durante as diferentes gerações [...] A criação deles consiste, basicamente, na associação de significados, àquilo que se pode perceber pelos sentidos, ou seja, ver, ouvir, tocar, cheirar.

Para a operacionalização da pesquisa, a autora desenvolveu o processo de investigação por meio da participação efetiva na vida da comunidade Asurini, com a permanência na aldeia de 8 a 10 dias em cada bimestre, nos últimos quatorze meses, envolvida em seu cotidiano, desvendando seus símbolos, participando de suas atividades e desenvolvendo ações de apoio à população, sendo possível a construção do conhecimento do modo de pensar, sentir e agir do povo por meio do processo interativo. O contato da pesquisadora com o povo Asurini precede esses meses. O tempo citado foi para sistematizar a pesquisa (Figura 16).



Figura 16 - Pesquisa com observação participativa e envolvimento na vida da aldeia (16a, 16b).

Fonte: Alberto Ampuero e João Ramid.



A pesquisa de campo foi realizada por meio de:

- Coleta e análise dos dados do Censo Populacional do Povo Asurini do Xingu, visando à análise do crescimento numérico, de gênero, das famílias e das relações familiares;
- Observações e registros do cotidiano da aldeia, realizados em visitas diárias nas casas dos Asurinis, observando as ações da vida diária, partilhando de seus afazeres ou realizando registros fotográficos de suas atividades;
- Entrevistas individuais e coletivas, semi-estruturadas, levando em conta que parte da população da amostra não domina a língua portuguesa, sendo necessário o apoio de intérprete;
- Abordagens e registros direcionados para as formas de aprendizagem das crianças e adultos, e maneiras de transmissão dos saberes culturais do povo, em especial da mulher.

#### **4.1 CENÁRIO DA PESQUISA**

A pesquisa foi realizada na Aldeia Koatinemo, onde moram os índios Asurini do Xingu, localizada no município de Senador José Porfírio, no Estado do Pará, com acesso pelo município de Altamira-PA.

A aldeia fica localizada à margem direita do Rio Xingu, sendo a navegação fluvial a única forma de acesso. Por barco, a viagem leva, aproximadamente, 12 horas; em lancha (voadeira), com motor de 40 HP, o tempo de percurso é reduzido para, aproximadamente, 5 horas. As Figuras 17 (17a, 17b) e 18 registram o cenário da viagem até a aldeia.



Figura 17- Percurso no rio Xingu (17a, 17b).  
Fonte: Alberto Ampuero.



Figura 18 - Aldeia: espaço reservado e resguardado.  
Fonte: Alberto Ampuero.

Para a efetivação da pesquisa de campo, foi obtida uma licença de acesso à área indígena, emitida pela Fundação Nacional do Índio, jurisdição regional de Altamira (FUNAI-Altamira), além do apoio logístico de transporte, piloto e acompanhamento por parte da Superintendência da FUNAI (Figura 19).

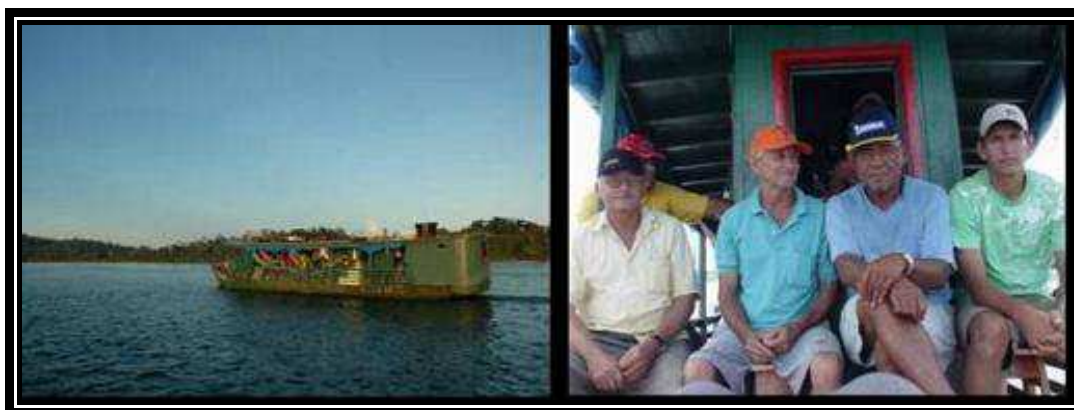


Figura 19 - Para acesso à aldeia, bons barcos (19a) e pilotos experimentados (19b).  
Fonte: Alberto Ampuero.

A pesquisadora já desenvolvia ações de responsabilidade social no âmbito da aldeia há mais de cinco anos, fator facilitador da abordagem de observação participativa, implicando interação sistemática com os sujeitos locais.

Na aldeia foram instalados um consultório odontológico, subvencionado por uma fundação, e placas solares a fim de gerar energia para o consumo, e para o manuseio desses equipamentos na escola, além de suprir pequenas necessidades diárias. Um dentista se desloca à aldeia para atender aos indígenas in loco (Figuras 20 e 21).



Figura 20 – Tratamento odontológico (20a); instalação de placas de Energia Solar (20b).  
Fonte: Alberto Ampuero.



Figura 21 – Doação de equipamentos de informática (21a), de materiais didáticos e apoio na manutenção da escola (21b).  
Fonte: Alberto Ampuero.

As entrevistas resultaram em depoimentos sobre o que sentem, o que pensam e o que fazem as mulheres Asurini. Esses dados só foram possíveis pela participação e envolvimento com o povo, evidenciando a confiança dos entrevistados com a pesquisadora.

Quanto às observações e registros, foram sistematizados, solicitando permissão dos índios para gravar, fotografar ou filmar, assinalando que os envolvidos poderiam não permitir a pesquisa ou se recusar a participar dela.

## **4.2 POPULAÇÃO E AMOSTRA**

A população estudada foi de 137 índios, registrados no Censo Populacional. Para a pesquisa sobre a transmissão de saberes, considerou-se a população de mulheres adultas, que é de 40 índias. Dessas, participaram das entrevistas semi-estruturadas, de forma individual ou coletiva, apenas 20, considerando a dificuldade de comunicação, uma vez que as mais idosas falam somente o idioma Asurini.

No que tange à coleta dos dados, quanto às redes sociais, nessa pesquisa ilustrada pelos sociogramas, fizeram parte da amostra todos os índios que habitam na aldeia. Foram classificadas as redes familiares compostas pelas relações familiares (mãe, pai, filho, sogros e sogras).

Foram observadas, também, as relações entre mulheres transmissoras de saberes e fazeres e as aprendizes, filhas, noras (ou “agregadas”), buscando entender de que forma a rede de aprendizado se estrutura.

## **4.3 TIPO DE PESQUISA**

A pesquisa é de natureza exploratória, descritiva e documental, desenvolvida em interação inclusiva no âmago da aldeia Koatinemo, do Povo Asurini, na busca de compreender e caracterizar as formas de transmissão dos

diversos saberes culturais, promovendo a identificação e registro das formas de aprendizagem que garantem a consolidação da cultura desse povo.

Considerando que o objeto da pesquisa é a identificação das formas de transmissão dos aspectos de vida e do saber fazer a cultura artesanal Asurini, de forma sistemática, visando à consolidação da cultura tradicional, este estudo foi desenvolvido em pesquisa de campo a partir de informações coletadas em entrevistas, observações e registros no contexto da aldeia Koatinemo.

Foi utilizada como técnica a observação participativa na medida do envolvimento com a vida de aldeia, ampliando a compreensão dos conteúdos já pesquisados sobre a forma de viver, produzir, de sentir, de pensar e de agir dessa etnia, rica em produção cultural e material.

#### **4.4 PROCEDIMENTOS PARA A COLETA DE DADOS**

Foi solicitada à FUNAI autorização para a coleta de dados. Em seguida, submeteu-se o projeto ao Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade de Taubaté e, após sua autorização, foram explicitados para os índios Asurini os objetivos da pesquisa e quais seriam as suas participações. Outros pesquisadores já trabalharam com os Asurini, mas a relação anterior, já estabelecida pela pesquisadora, facilitou o seu acesso aos dados e, sobretudo, a disponibilidade dos índios em dela participar. Dar voz aos índios para falar de si mesmo e de sua cultura foi um fator preponderante para que todos quisessem participar. Embora essa pesquisa fosse feita com as mulheres, os homens vinham acompanhá-las e intervinham em suas falas, reforçando-as.

Uma importante etapa da pesquisa foi feita a partir da análise do censo populacional e das observações, feitas pela pesquisadora, das relações familiares e

da prática de pinturas em tecidos.

A primeira coleta por meio de entrevista foi feita de forma coletiva. As mulheres foram reunidas em círculo para conversar e abordaram-se os temas relativos à vida na aldeia e ao processo de transmissão de saberes. Elas participavam conforme seus interesses em responder às questões.

Para a segunda etapa (entrevistas individuais) foram levantados alguns temas que poderiam ser aprofundados por meio das entrevistas coletivas. As índias foram entrevistadas individualmente, por vezes acompanhadas de seus maridos. Todas as falas foram gravadas e transcritas posteriormente.

As entrevistas individuais foram realizadas em espaço próprio e hora determinada pela pesquisadora.

A entrevista semi-estruturada abordava as experiências das entrevistadas nas questões quanto:

- ao casamento, idade, gravidez e maternidade, formas de relacionamento com a família;
- aos afazeres domésticos, suas atividades na roça, na alimentação, no cuidado com a casa;
- à aprendizagem das artes Asurini: quando começou, quem ensinou, como ensinou, como ensinava aos filhos;
- à pintura corporal: como aprendeu, se gosta de pintar, o significado das pinturas e os sentimentos com que pinta marido, filhos e outros;
- aos rituais: a participação de mulher nos cerimoniais, a aprendizagem dos cantos e das danças, os papéis dos pajés (homens e mulheres) e a

aprendizagem para ser xamã;

- ao que gostam de fazer no dia-a-dia e seus sonhos de futuro.

## **4.5 TRATAMENTO DE DADOS**

### **4.5.1 Perfil Demográfico**

A seguir serão tratados os dados coletados na pesquisa. Os resultados e discussão serão retomados no próximo capítulo.

O estudo geral dos dados do Censo Populacional favoreceu a análise do crescimento populacional por idade e sexo, oportunizando a comparação desses indicadores com dados coletados em décadas anteriores na pesquisa de Müller (2003), consolidando resultados unidimensionais que são apresentados em forma de gráficos e tabelas.

### **4.5.2 Redes Familiares de Relacionamento**

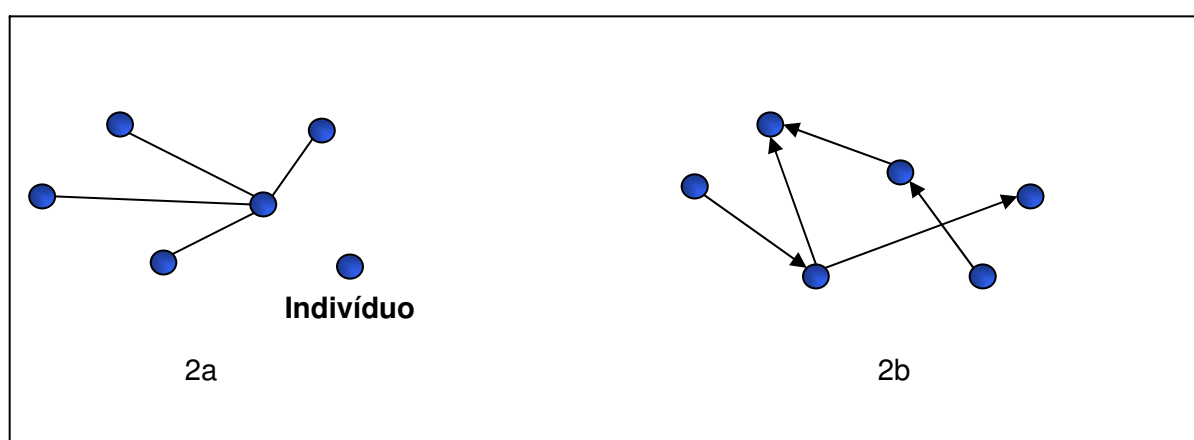
A análise dos dados primários do Censo Populacional 2007 do Povo Asurini permitiu a elaboração dos sociogramas de relações, que revelam, em estudos preliminares, as redes sociais que se estabelecem entre os Asurini.

O estudo das Redes Familiares de Relacionamento oportuniza a avaliação da transmissão de saberes e fazeres das pintoras da aldeia para seus descendentes diretos e também enseja a análise das famílias mais expressivas, assegurando maiores poderes políticos e sociais às mulheres e aos homens que demonstrarem maior competência em agregar parentes e aderentes.

Foram utilizados para a análise das Redes Familiares de Relacionamento os recursos técnicos da Sociometria. Sociogramas – ou redes sociais – são os principais objetos de estudo da sociometria. Este termo foi cunhado por Jacob Levy

Moreno, que conduziu o primeiro estudo sociométrico completo, entre 1932 e 1938, para definir o método de medir relações sociais. Essa área do conhecimento propõe estudar não só indivíduos mas também seus relacionamentos, ou seja, o enfoque deixa de ser somente as pessoas e passa a considerar as ligações que elas possuem entre si (NOOY; MRVAR; BATAGELJ, 2005).

A aplicação da teoria de grafos ao estudo de sociogramas foi uma das principais inovações que Moreno introduziu no campo da sociometria. Um grafo (Quadro 2a) é uma abstração matemática composta por: vértices (ou nós) e arestas (linhas, ligações). Em uma rede social, os vértices representam atores e as arestas, relacionamentos. Um ator pode ser uma pessoa, um grupo de pessoas, uma organização, um país ou qualquer unidade que se deseja estudar. Um grafo e, conseqüentemente, um sociograma, pode ser orientado (Quadro 2b), possuindo arcos representados por flechas, ou não-orientado (Quadro 2a), possuindo arestas representadas por linhas. Ademais, tantos os vértices como as arestas podem possuir atributos, também chamados de pesos, como nome ou valor, que representem uma determinada propriedade que possa ser interessante.



Quadro 2 Grafos: (a) não orientado e (b) orientado

Uma genealogia pode ser representada por uma rede social de duas formas: por meio de um *p-graph* ou de um *ore graph* (NOOY; MRVAR; BATAGELJ, 2005).



Neste trabalho, adotou-se o *ore graph*, que corresponde à descrição a seguir. Trata-se de um grafo orientado, no qual cada vértice representa um indivíduo do grupo em estudo, enquanto que os arcos representam relações como “esposa de”, “pai de”, “filho de”. A cada relação é atribuído um número, de forma que o peso de cada aresta identifica o tipo de relação. Além disso, o sociograma é orientado no sentido de que todo arco aponta dos pais para os filhos ou da mulher para o marido, sendo estes últimos coloridos em vermelho para diferenciá-los. Cada vértice denota o sexo e o nome do indivíduo, sendo triângulos azuis homens e círculos vermelhos mulheres. O trabalho mostra uma genealogia da aldeia Asurini baseada no censo do ano de 2007.

A rede social Asurini foi rearranjada para possibilitar a sua melhor visualização. Devido ao isolamento da aldeia, o grupo dos Asurini deve, provavelmente, ser conexo, isto é, permitir conectar quaisquer dos membros do grupo.

Entretanto, percebe-se que alguns vértices estão isolados, ou não estão fortemente ligados à grande parte do grafo. Isso se deve à falta de informações a respeito das pessoas de idade mais avançada, considerando que o contato da FUNAI somente ocorreu em 1970 e as informações anteriores ou não existem ou foram feitas por inferências.

Esse quadro dá incidência a todas as famílias que constituem a população da aldeia, com representação dos núcleos familiares básicos, pai, mãe e filhos, acrescidos das relações com avós e tios. Essa rede pode ser mais explorada em outro momento, considerando que o foco deste trabalho é a transmissão de saberes e fazeres e o papel de relevância da mulher no processo.

Analisando o contexto das informações disponíveis, esse sociograma

difícilmente acrescenta informações consistentes, já que seu rearranjo se deu de forma arbitrária. Assim, no sentido de criar e manipular estas redes metodicamente, foi adotado um programa de computador chamado *Pajek* para estudá-las, seja realizando análises estatísticas sobre o grafo, seja reduzindo-o para tornar determinadas propriedades observáveis.

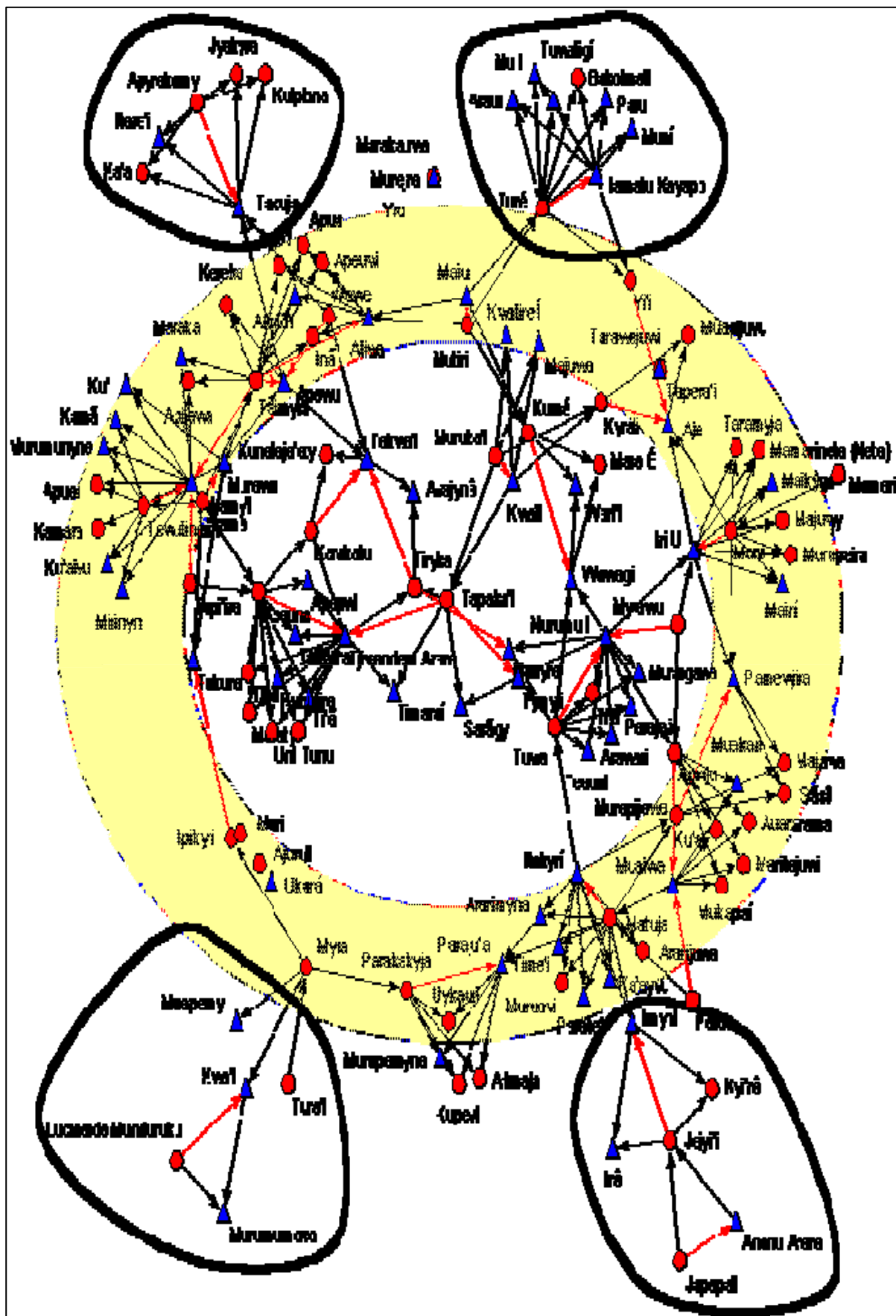
*Pajek* (aranha, em esloveno) é um *software* desenvolvido pelo grupo do professor Vladimir Batagelj, da Universidade de Ljubljana (PAJEK, 2007). Seu desenvolvimento se iniciou em novembro de 1996, e a versão utilizada neste trabalho é a 1.20. O *software* possui uma interface simples, mas desenvolve uma extensa lista de funções, além da confecção dos grafos.



O Quadro 4 já traz mais informações que a genealogia anterior, uma vez que a organização dos vértices foi realizada por meio de métodos bem definidos. A organização dos vértices de um grafo, da forma como está apresentada nesse Quadro 4, dá-se o nome de *energizar* um grafo. O *Pajek* realiza esse processo por meio de métodos numéricos, gerando uma aproximação da posição de menor energia da rede. A questão em discussão nesses métodos é que a posição inicial dos vértices pode influir no resultado final. Na tentativa de obter o melhor posicionamento possível, foram organizados os vértices de forma circular, mas ainda aleatoriamente, e foi utilizado o método Fruchterman-Reingold, com fator 0,75, seguido pelo método Kamada-Kawai (NOOY; MRVAR; BATAGELJ, 2005).

Quando se energiza um grafo, inicia-se o estudo metódico deste. O processo permite observar a estrutura de uma rede, mostrando o grau de “importância” dos vértices. Pelo próprio princípio sobre o qual o método repousa, é possível inferir que vértices mais próximos do centro são mais importantes, no sentido de possuírem mais conexões do que vértices da periferia. Além disso, não apenas o número de ligações do próprio vértice é levado em consideração, mas também a quantidade de conexões dos vértices que a ele se ligam. Essa pode ser considerada uma medida de “importância” ou “popularidade” que está evidenciada no Quadro 4.

A descrição dos resultados será feita posteriormente na seção a seguir (resultados e discussões).



Quadro 4 – Genealogia energizada – Popularidade / relações interpessoais ( CHAMON, 2008 ).

No Quadro 5, a seguir, observa-se uma categorização feita a partir do conhecimento do desempenho das mulheres na pintura, classificando-as em excelentes, ótimas e boas pintoras. Trata-se aqui de demonstrar como foram tratados os dados. Os resultados serão descritos adiante.

<b>PINTORAS</b>				
<b>CONCEITOS</b>	<b>1ª Geração (+ velhas)</b>	<b>2ª Geração (+ novas)</b>	<b>3ª Geração (crianças)</b>	<b>Observações</b>
<b>Grupo A</b>	MURUKAUWA MURUKAÍ MYRÁ APEÚNA TURÉ	KIRA'Í IPIKYRI KARAKATU IY'Í	UNI TUNU MURUPEIRA TIKU	—
<b>Grupo B</b>	MARÁ TUWA MATUJA TEWUTINEMI TAIMYRA APIRIJÚ	PARAKAKYJA APYRAKAMY KUMÉ TAPAKAÍ	APIJAWA MARITA KEREKA KAMARA	—
<b>Grupo C</b>	TAPI'IRA ARAME MUTIRI MIRAWU TARA MAMARI	JEJE'Í MURAPI TIRYKA	APUA'I APEUWI MAJAWA	As mulheres mais velhas já foram melhores na pintura. Hoje todas têm visão fraca.

Quadro 5 – Categorização das pintoras por desempenho

A genealogia energizada traz informações importantes a respeito do papel estrutural de cada indivíduo no grupo.

No Quadro 6, construído com base no Quadro 5, foram agregados pesos aos vértices, que indicam a qualidade da pintura realizada pela pessoa.



Como homens não pintam, seus vértices foram mantidos, mas seus nomes foram apagados. Para as mulheres, quanto maior o tamanho do vértice melhor a pintura. As mulheres representadas por vértices de mesmo tamanho que o dos homens ainda não aprenderam o ofício e são, geralmente, muito jovens (crianças). O vetor que traz essas informações foi criado com base nas impressões de pessoas acostumadas a lidar com o trabalho das índias e familiarizadas com o processo artístico envolvido e com os artistas em si. A escala de pesos adotada foi: Grupo C para pintoras boas; Grupo B para pintoras muito boas; e Grupo A para pintoras excelentes (Quadro 6).

#### **4.5.3 Análise das Entrevistas Coletivas**

Na fase de entrevistas, os dados foram avaliados por meio de análise de conteúdo, com o intuito de apreender os significados que as índias atribuem às suas atividades diárias, suas crenças, seus costumes.

Nessa etapa, utilizou-se o software ALCESTE® (Análise Lexical Contextual de um Conjunto de Segmentos de Texto), que identifica classes e subclasses de temas que podem indicar os discursos relevantes dos sujeitos estudados.

ALCESTE®, conforme Camargo (2005, apud FONSECA, 2007), é um software elaborado por M. Reinert que tem por objetivo realizar análises de textos por meio de técnicas de classificação hierárquica descendente de palavras, oferecendo classes que são representadas por vocábulos e partes do texto que têm os mesmos temas em comum. Ainda conforme esse mesmo autor, é necessário cumprir algumas etapas para o tratamento de dados.

- ✓ Etapa 1: Leitura do texto e cálculo dos dicionários: o programa realiza algumas segmentações no sentido de agrupar ocorrências por palavras, por meio de suas



raízes, para transformá-las numa forma mais reduzida e, em seguida, calcula a frequência.

- ✓ Etapa 2: Cálculo das matrizes de dados e classificação das UCEs: trabalha-se com Unidades de Contextos Elementares (UCEs); realizam-se cálculos a partir do cruzamento de matrizes destas UCEs. Esta atividade fornece as similaridades e diferenças entre classes. Nessa etapa é realizado o teste do qui-quadrado.
- ✓ Etapa 3: Descrição das classes de UCEs: O programa realiza a definição e descrição das classes, além de uma análise fatorial de correspondência entre elas.
- ✓ Etapa 4: Cálculos complementares: Esta é complementar à anterior, pois realiza um cálculo para definir as UCEs mais características de cada classe.

Em termos de interpretação, Camargo (2005, apud FONSECA, 2007) relata que as classes, no programa de informática, são consideradas contextos semânticos na interpretação das classes obtidas (REINERT *apud* , apud FONSECA, 2007).

Conforme Bardin (1977), a análise de conteúdo procura fazer uma descrição objetiva, por meio da interpretação do conteúdo manifesto nas comunicações. Para a realização dessa análise, é necessário atentar para algumas etapas: explorar ao máximo o texto, ou seja, realizar leitura exaustiva, estabelecer categorias de classificação exclusivas, um mesmo elemento não deve compor duas categorias. A codificação precisa seguir sempre a mesma linha e manter a análise adaptada ao conteúdo estudado e aos objetivos da pesquisa. Dentre as diversas formas de análise, nesta pesquisa foi utilizada a análise categorial de conteúdo, pois, segundo Bardin (1977), essa análise categorial procura compreender a totalidade do texto por meio de etapas de classificação do discurso, levando em conta a frequência e a

ausência de itens. O estabelecimento de critérios para a classificação depende do que se procura encontrar em termos do assunto pesquisado.

#### **4.5.4 Análise das Entrevistas Individuais**

As informações obtidas por meio das entrevistas individuais e por observação direta foram utilizadas de forma descritiva, diretamente articuladas com as áreas de observação e investigação já identificadas na vida e no discurso dos sujeitos da amostra, com enfoque específico no modelo de transmissão de saberes culturais, anteriormente identificados em categorias.

A proposta da pesquisa foi desvendar as formas de transmissão dos saberes culturais Asurini e o papel da mulher neste processo. É conhecer a cultura e a sua transmissão para as novas gerações, na compreensão de Berlo (2001, p. 173), de que “cultura é o conjunto de crenças, valores, meios de fazer as coisas e meios de comportar-se partilhados por todos [...]”.

Para categorizar as formas de transmissão de saberes culturais, foram utilizados os estudos de Tomasello (2003, p. 306), para quem “a transmissão cultural é originada diretamente quando um ser humano aprende através do outro, formando uma identidade com esse outro e com seus estados intencionais e mentais, ao que chama de coletividade cognitiva”.

Tomasello e Kruger (1993) acreditam que, embora todas as sociedades humanas esperem que suas crianças aprendam, o que varia entre e inter-culturas são as crenças dos adultos acerca de como esta aprendizagem ocorrerá e sobre o grau em que a instrução ativa é necessária (KRUGER; TOMASELLO, 2000).

Por meio da análise e interpretação dos dados obtidos desenvolveu-se, ancorada pela descrição detalhada do contexto de vida na aldeia Koatinemo, a

categorização dos tipos de aprendizagem que ocorrem na dinâmica de transmissão de saberes e fazeres culturais a partir do nível de envolvimento adulto na educação das crianças, classificando-os em:

- aprendizagem esperada;
- aprendizagem orientada;
- aprendizagem planejada.

A seguir serão apresentados os resultados e a discussão.

## 5 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Considera-se que a identidade e a tradição de um povo estão estreitamente ligadas aos meios que uma geração utiliza para a transmissão da cultura para a outra geração e suas formas de apropriação desses saberes no próprio grupo. De acordo com as convicções de Hartanam (1976), à medida que o aprendizado de técnicas artesanais é realizado por meio de observação e imitação, perpetuam-se em grupos tribais, por gerações, determinadas maneiras de fazer as coisas.

A proposta desta pesquisa é o estudo das formas de transmissão de saberes e fazeres culturais, aliadas a seus significados, a partir da socialização pelos grupos familiares e, principalmente, pela mulher, sujeito principal do estudo.

Os resultados estão apresentados da seguinte maneira:

Análise dos dados gerais da população e da rede de relacionamento do Povo Asurini evidenciada a partir do Estudo do Censo Populacional.

- Dados gerais do Censo Populacional: crescimento, questões de gênero e idade;
- Organização do sociograma das redes familiares de relacionamento.

Análise das entrevistas coletivas, realizada por meio do programa ALCESTE®, identificando classes e subclasses de palavras de maior relevância e significação do material coletado, reforçando os resultados anteriormente identificados e a análise de cada classe.

Análise dos conteúdos das entrevistas individuais por área de conhecimento, consolidadas por relatos de experiências das entrevistadas e ilustradas por registros fotográficos de retalhos das ações do cotidiano. A forma de exposição é descritiva das observações e entrevistas realizadas no decorrer da convivência na aldeia,

visando à identificação das formas de transmissão de saberes e fazeres culturais do povo Asurini.

Categorização em planilha das formas de transmissão de conhecimentos culturais no modelo de aprendizagem de Tomasello (2003):

- aprendizagem esperada;
- aprendizagem orientada;
- aprendizagem planejada.

## 5.1 RESULTADOS DA ANÁLISE DO CENSO POPULACIONAL

### 5.1.1 Análise dos Dados Gerais do Censo Populacional - Crescimento, Sexo e Idade

Visando à caracterização sociodemográfica e a compreensão do desenvolvimento da aldeia, a Análise do Censo Populacional do Povo Asurini da aldeia Koatinemo revela uma distribuição bem equilibrada por gênero, conforme pode ser constatado no Gráfico 1, que registra 47,8% de homens e 52,2% de mulheres.

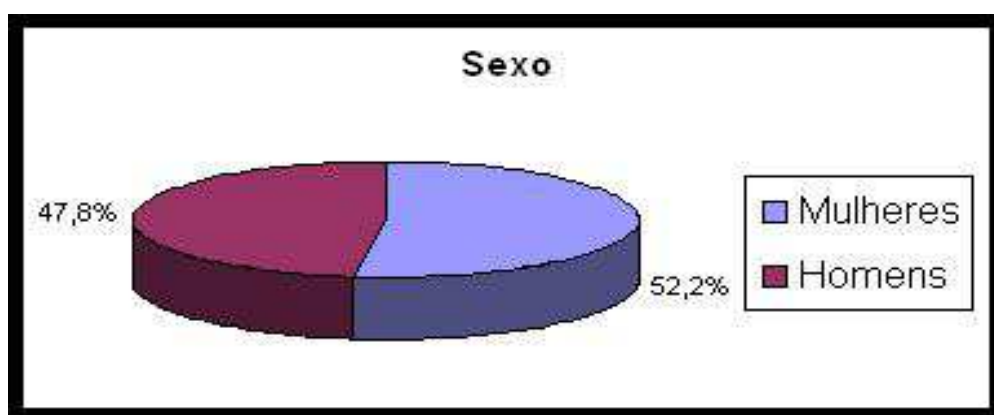


Gráfico 1: Distribuição da população Asurini por sexo – 2007  
Fonte: Censo Populacional – 2007

O decréscimo populacional foi ampliado a partir de 100 habitantes, em 1971,

até quase a extinção, com 53 remanescentes, em 1982.

A partir da década de 1990 registra-se mudança política nas relações familiares, casamentos em idades inferiores a 15 anos e maternidade precoce, fatores que influenciaram diretamente o aumento populacional.

Em contraste com esses resultados, os registros de Müller (1993, p. 46) mostram que a população Asurini, em 1982, era composta por 34 mulheres (64,15%) e apenas 19 homens (35,85%), verificando-se predominância do sexo feminino, fator que pode ter sido preponderante na definição de papéis masculinos e femininos, no estabelecimento de regras matrimoniais e relacionamento dos núcleos familiares (Gráfico 2).

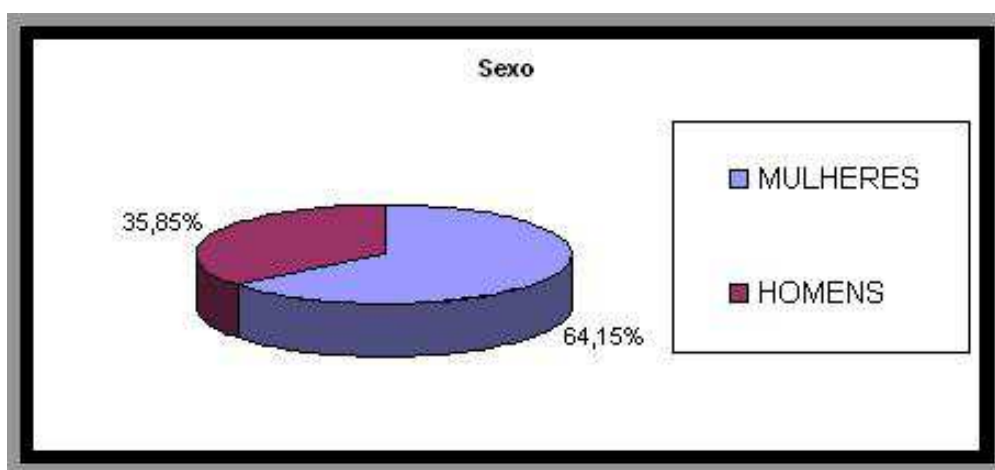


Gráfico 2: Distribuição da população Asurini por sexo – 1982.  
Fonte: MILLER, 1993, p. 46

Foi registrado pelo sertanista Cotrim que nos primeiros anos de contato com o povo Asurini houve acentuado decréscimo populacional decorrente de epidemias de gripe e malária, além da morosidade e precariedade de atendimento médico. Mesmo depois de instalado um posto de saúde da FUNAI, em 1975, com uma assistência mais regular, o decréscimo continuou, ainda que menos acentuado (MÜLLER, 1993, p. 46).

O mesmo senso populacional de 2007, a partir da análise do indicador

idade, revela uma pirâmide etária tradicional, considerando uma predominância da população mais jovem na base da pirâmide e um acentuado afunilamento nas faixas etárias superiores (Gráfico 3).

Em função do contato, das epidemias e conflitos interétnicos, ocorridos no final da década de 1960 até o final da década de 1970, observa-se um “estrangulamento” de pirâmide na faixa de 30 a 40 anos.

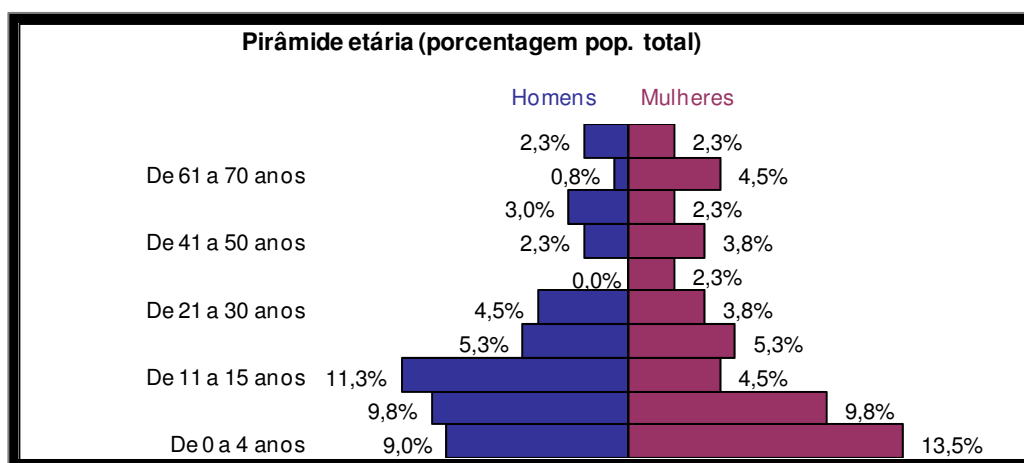


Gráfico 3: Pirâmide etária 2007  
Fonte: Censo Populacional – 2007

A situação demográfica dos Asurini na década de 1970 era complexa. Supõe-se que, a partir da decisão do povo, houve uma taxa de natalidade pequena devido ao controle feito pelas próprias mulheres. A prática de abortamento pode ser uma das soluções utilizadas por essas mulheres para evitar gravidez. O argumento das mulheres para a baixa natalidade era a inexistência de maridos jovens, em idade de procriação (causados pelos conflitos interétnicos). Esse controle também se relacionava à proibição de manter relações sexuais durante os rituais xamânticos e o plantio do milho (MULLER, 1993).

No ano de 2007 há mais adolescentes homens do que mulheres, mas nas categorias etárias imediatamente inferiores, essa proporção se inverte, indicando uma predominância de mulheres adolescentes no futuro.

Dados evidenciam que mais da metade da população encontra-se nas faixas etárias até 15 anos. A inversão da tendência, se comparado com 1982, é tão forte que crianças menores de 5 anos representavam nesse ano 7,54% da população (MÜLLER, 1993) e, em 2007, essa mesma faixa etária correspondeu a 23,3% do grupo.

Esses índices apontam a mudança de postura das mulheres com relação aos casamentos e à procriação. Na década de mil novecentos e noventa, as mulheres Asurini passaram a ser mães com idade muito menor do que os 25 anos, em média, apresentado nas décadas anteriores.

Atualmente, a mulher Asurini inicia sua fase de procriação durante a puberdade e também tem muitos filhos, contrastando com a média de dois filhos que era a tradição no passado. A seguir descrevem-se os resultados apreendidos a partir dos sociogramas.

### **5.1.2 Resultados da análise do sociograma da genealogia do Povo Asurini**

A análise do sociograma da genealogia Asurini nos permite identificar os personagens de “importância” nos vértices, percebendo sua valorização e conseqüente popularidade na rede de relacionamentos na aldeia.

Os vértices próximos do centro são os que se configuram como importantes, considerando que estes revelam mais conexões quando comparados com aqueles que estão localizados na periferia do gráfico.

Está evidenciada no Quadro 6 (página 108) a posição de importância ou popularidade de cada pessoa ou núcleo familiar a partir da quantidade de conexões dos vértices que apontam suas ligações com a aldeia. É possível observar que a estrutura do gráfico está dividida, basicamente, em três “anéis”.



No anel externo foram destacados, na periferia do gráfico, quatro braços isolados. Eles estão compostos por pessoas que ficaram afastadas do centro devido à falta de informações sobre seus pais e mães no Censo Populacional ou ausência destes (por morte ou por pertencer a outras etnias).

No quadrante superior esquerdo, a família de Apyrakamy fica com poucas ligações porque os pais dela morreram jovens e não aparecem no formulário. Sendo assim, fica ligada somente pelo grupo de Takuja, filho de Apewu e Wewei. Os outros braços isolados representam famílias compostas cujo marido, no caso de Turé, ou pai, no caso de Jeje'i, são oriundos de outras etnias.

No anel intermediário pode-se situar um grupo diversificado que exerce papel importante na aldeia e que se pode classificar de “populares”.

São destaques nesse grupo Matuja e Itakiri, que exercem liderança difusa na aldeia e têm nove filhos, três já com família constituída. Itakiri é o cantador mais experiente do grupo, que é muito importante nos rituais, e Matuja é vice-presidente da Associação Asurini, com forte liderança no grupo.

O casal Apebú e Wewei exerce papel de grande relevância na organização dos rituais do povo: ele é o Vanapy e ela atua no papel de uirasimbé, ajudantes do Pajé.

As mulheres Myra e Mara são irmãs, competentes na produção material, e exercem forte liderança dentro do grupo, principalmente nos grupos familiares. Mara tem oito filhos e é casada com o líder Iri'u e reconhecida como boa transmissora cultural para os filhos.

Myra se destaca pela comunicação fluente em português, o que lhe proporcionou a posição de divulgadora da Cultura Asurini no país e

internacionalmente.

Tewutinemi e Taimyra, também irmãs, são mães de famílias expressivas, ambas com sete filhos, casadas com índios que exercem papéis importantes na aldeia, com destaque para Atiwa, que trabalha com a FUNASA em apoio à saúde e é presidente da Associação dos Asurini.

Localiza-se também neste anel a liderança jovem da aldeia, que exercita diariamente seus potenciais, com destaque para Ipikyri com suas habilidades manuais, além do sucesso na escola e no esporte. Ajé e Pamewjira, líderes jovens, filhos de Iri'u, um dos principais líderes políticos do povo, são os construtores de casas da aldeia. Parajuá é um jovem Pajé que divide as funções xamanísticas com o Pajé principal.

No anel central pode-se identificar o grupo que será chamado de “mais popular” ou que exerce papel preponderante na aldeia pela quantidade de ligações familiares e, conseqüentemente, pela capacidade de agregar mais pessoas ao seu núcleo familiar, fator determinante de poder na tradição dos Asurini.

A família de Tuwa e Murumu'i (Manduka) é composta por nove filhos, três casados, todos morando com eles, e representa, hoje, um dos maiores grupos familiares da aldeia, coordenado efetivamente pelo casal. Tuwa assume a orientação e controle do grupo familiar, incluindo o apoio à produção material dos filhos e noras, e Murumu'i (Manduka) é um dos principais líderes na gestão política da aldeia, pai de Iri'u (Murumanaka), que divide com ele a liderança política. Esta família reunida é responsável pelo maior índice de produção artesanal da aldeia no ano de 2007.

O outro grupo de destaque e produtividade é a família de Apeuna e

Tjiwandem Arara, composta de nove filhos. Apeuna é uma das pintoras e produtora material de cerâmica de maior expressão da aldeia e, suas três filhas adolescentes já despontam como pintoras de grande habilidade. Tjiwandem é da etnia Arara e integra-se inteiramente aos saberes e fazeres culturais dos Asurini, participando de todas as atividades e incentivando os filhos na vivência da cultura Asurini. Ele já foi casado com Tapakai, com quem tem dois filhos. É muito popular na aldeia. Mesmo sendo de outra etnia e sua família-base não estando expressa no gráfico, sua posição na rede sociométrica é de especial destaque e popularidade.

O casal Murukai e Kwati aparece no anel central com menor destaque do que os dois anteriormente citados e é composto por personagens expressivos nas dinâmicas sociais da aldeia. Murukai é reconhecida como produtora cultural de acabamento esmerado e Kwati é o dançarino alegre que festeja os rituais de modo caricato e especialmente divertido.

Destacam-se também no grupo de grande popularidade Iri'u, conhecido na aldeia com o nome de Murumanaka, que exerce papel relevante da liderança política na aldeia, casado com Mara, com quem tem nove filhos; e Apirijú, também filha de Murumu'i, que como já foi mencionado, se destaca com sua família de forma expressiva na rede de relacionamentos na aldeia. Este fato demonstra que o fator de liderança se manifesta de forma vertical, com especial importância, principalmente quando se observa a terceira geração e percebe-se a crescente situação de liderança de Ajé, filho de Iri'u e neto de Murumu'i.

Esta análise, já mencionada na metodologia (Quadro 6), pode ser melhor observada no Quadro 7, a seguir.



No Quadro 8 a segunda análise, que se fez a partir da rede de relacionamentos, constituiu-se das redes sociais das melhores pintoras e sua influência na aldeia na transmissão de saberes e fazeres culturais em nível de excelência para seus descendentes e agregados, no que tange ao fazer material.

Ao se proceder a análise comparativa do Quadro, observa-se que no anel central ocorre uma concentração de ótimas pintoras, enquanto que na periferia esse número se torna mais escasso. A quase totalidade dessas pintoras se encontra entre o primeiro e o segundo anéis, enquanto que, na estrutura mais externa, existem pouquíssimas pintoras. Isso mostra que as pintoras excelentes geralmente estão ligadas a muitos indivíduos do grupo, ou seja, são “populares”, respeitadas por suas habilidades e competências. Essa avaliação é muito importante, na medida em que se constata que todas as pintoras excelentes têm filhas também com produções excelentes, com exceção de Marakauwa, que não tem filhas. Esse fato consolida o papel relevante das mães como transmissoras de saberes e fazeres, que repassam também a qualidade do “fazer bonito”, do sentido estético apurado do grupo Asurini.

Observa-se que as melhores pintoras também revelam ampla rede de relacionamentos e conseqüente “popularidade”. Pode-se inferir que os homens possivelmente preferem ter como esposas mulheres que sejam grandes pintoras ou que se liguem a estas, buscando juntar-se a famílias grandes, ou seja, aumentar o número de ligações e se aproximar do centro, já que os índios homens com destaque na aldeia estão ligados a suas mulheres.

Essas conclusões não devem ser tomadas como absolutas. Elas foram baseadas na análise das redes de relacionamentos, que podem ou não ser um reflexo do comportamento dos atores que a compõem.

Quadro 8 - Categorização das pintoras por desempenho

Um sociograma refletirá o comportamento de seus integrantes, caso estes, de fato, realizem escolhas nos relacionamentos estudados.

Isso significa que, se fosse possível afirmar que os homens escolhem suas esposas de forma não arbitrária, poder-se-ia garantir a exatidão das afirmações, tema que pode ser objeto de outros estudos. Além disso, observa-se que a aldeia inteira é composta por 137 índios, número inferior ao máximo de 150, preconizado por Dunbar (apud NOOY; MRVAR; BATAGELJ, 2005), ao estabelecer o limite da capacidade de acompanhar sentimentos e pessoas em um grupo. Assim, é plausível afirmar que todos os integrantes da aldeia se conhecem e sabem o que ocorre na vida do outro, aumentando as chances de escolha de uma esposa ser deliberada. Ademais, fica explícita a tendência das pintoras habilidosas em se aproximar do centro. É claro que, se elas são as responsáveis pela educação dos filhos, noras e outros familiares, é importante promover oportunidades para que essas mulheres tenham contato com tantas pessoas quanto for possível, aumentando as chances de transmissão e preservação do conhecimento.

A seguir apresentam-se os resultados das entrevistas coletivas.

## **5.2 RESULTADO DAS ENTREVISTAS COLETIVAS REALIZADAS PELO PROGRAMA ALCESTE®**

As entrevistas coletivas foram avaliadas na perspectiva de apreender os significados da população Asurini e compreender como essas representações influenciam nas ações do povo.

O material trabalhado consiste em 14 entrevistas com os índios, reunidos em grupos de seis e oito, em abordagem coletiva, gravadas e transcritas na íntegra, tratadas por meio do ALCESTE®. Utilizou-se o critério de saturação para o

encerramento da coleta de dados, isto é, quando as respostas se repetiam, encerrava-se a coleta.

Na análise realizada no programa ALCESTE®, foram identificadas sete classes, cada uma denominada de acordo com os conteúdos evidenciados, conforme o Quadro 9:

<b>CLASSES DO ALCESTE</b>	<b>TEMAS</b>	<b>UCEs</b>	<b>% de UCEs</b>
<b>CLASSE 1</b>	Festa da Cura	54	<b>23,48</b>
<b>CLASSE 2</b>	Pintura Jumuunawa	25	10,87
<b>CLASSE 3</b>	Usos da Pintura	29	12,61
<b>CLASSE 4</b>	Ritual do Maraká	33	14,35
<b>CLASSE 5</b>	Mito do Milho	14	6,09
<b>CLASSE 6</b>	Aprendizagem do Artesanato	17	7,39
<b>CLASSE 7</b>	Transmissão da Pintura	58	<b>25,22</b>

Quadro 9 - Classes de temas mais significativos

O programa permite verificar as classes e as palavras com maior qui-quadrado (teste de correlação) conforme o software ALCESTE®, isto é, que tiveram maior incidência na classe (UCEs). Foram selecionadas as palavras de maior qui-quadrado, o que permite a análise e compreensão da formação das classes e sub-classes que serão trabalhadas como significativas nas falas das índias entrevistadas.

As palavras (UCEs) selecionadas pelo ALCESTE® para identificação de classes, conforme o qui-quadrado, revelando os temas de maior importância nas entrevistas são apresentadas no Quadro 10.



CLASSE 1	CLASSE 2	CLASSE 3	CLASSE 4	CLASSE 5	CLASSE 6	CLASSE 7
<b>Festa da Cura</b>	<b>Pintura Jumuunawa</b>	<b>Usos de Pintura</b>	<b>Ritual do Maraká</b>	<b>Mito do Milho</b>	<b>Aprendizagem do Artesanato</b>	<b>Transmissão de Pintura</b>
festa +	pret +	pintura +	* festa	milho	velh +	mãe +
espírito +	pass +	homem	cuia +	plant +	nov +	avó +
sonho +	toda	cresc +	pedr +	comida +	fazendo	pint +
pajé +	turé	* pintura	machadinh +	jabuti	algodão	* pintura
cura +	anim +	comunidade	doente	todos	compr +	ensin +
fest +	a noite	velhos	trat +	roça	rede	barro
prepar +	tempo	gente	cheir +	mato	sogra	mexer +
mingau	alegre	mulher +	pajé +	restric +	aprend +	ajud +
danc +	bonit +	cultura	espírito +	senão	aprendiz +	aprend +
doença	empret +	antigamente	banh +	pod +	difícil	famili +
onça	pintura	morr +	cur +	velhos	panela	sozinh +

Quadro 10: Palavras-chave dos temas selecionados.

A partir das classes, serão apresentados, de forma descritiva, os principais temas identificados.

### **CLASSE 1: Festa de Cura**

Essa classe apresenta elementos ligados ao *Maraká*, ritual xamanístico que favorece o contato dos índios com seres sobrenaturais, trazendo-os à aldeia para propiciar a saúde, proteção, ou seja, ritual terapêutico, para cura de doenças já identificadas, geralmente em crianças.

Destacam-se na primeira subclasse as referências aos personagens principais do *Maraká*, com especial destaque à figura do Pajé, seu assistente VANAPY e as mulheres que dançam e preparam o mingau, denominadas UIRASIMBÉ.

#### **Subclasse 1: personagens principais do Maraká.**

O Pajé é o xamã principal da aldeia. Ele realiza os rituais, sonha com o espírito ou ser sobrenatural com quem entrará em contato (pajés), com o objetivo de proteção ou de cura.

O Pajé estabelece contato físico com espíritos, para assegurar a vida e a saúde da aldeia. O xamã principal se destaca por seu desempenho no canto e na dança e sua capacidade de liderar o grupo na vivência dos cerimoniais.

O Pajé não realiza um ritual sem o apoio e ajuda de outros personagens, que desempenham diferentes papéis na estrutura das cerimônias, sempre sob sua liderança.

As falas e depoimentos revelam o que os índios Asurini pensam e sentem em relação ao xamã:

“O pajé dorme, sonha e vem logo com Tivá, o espírito da festa que é uma onça e diz tudo como tem que acontecer na festa”.

“O pajé decide se é a Tivá que sai ou se vai ser outro espírito, porque ele sonhou e foi buscar o espírito para curar criança”.

O xamã entra em sintonia com os espíritos que já são seus conhecidos, atraindo-os para a Tukaia, espaço ritualístico montado para a festa, como lugar onde os pajés convivem com a espiritualidade, trazendo-a de outros espaços cósmicos. A Tukaia é construída com madeira de capoeira e palha de açai, abrigando os símbolos do ritual (Figura 22).



Figura 22: Tukaia, espaço ritualístico.  
Fonte: Alberto Ampuero

Em contato com os espíritos, o pajé entra em metamorfose e incorpora o espírito de Tivá; o transe o eleva à condição sobrenatural, tornando-se um dos seres em sintonia com a Tivá.

O contato com esses espíritos se faz por meio de substâncias que os espíritos transferem para o corpo do xamã ou este usa seu corpo para dar forma aos espíritos. Neste estágio, nessa sintonia espiritual, o xamã desmaia e apresenta reações de animais na forma de andar ou de emitir ruídos.

O Vanapy é o assistente do xamã principal e tem papel destacado na festa do Maraká. Este personagem participa de todo o ritual, desde a necessidade de realizá-lo, da definição do xamã que irá coordená-lo em conjunto com outros xamãs, até os convidados, a organização do espaço e a coordenação do cerimonial.

O relato dos entrevistados confirma a importância de Apebú, que é o Vanapy oficial dos Asurini:

“O pajé decide, porque sonhou prá buscar a Tivá para curar criança. Ele foi buscar o Apebú para preparar a festa da Tivá”.

“Apebú levantou de madrugada, foi na casa de MAIU, levou cigarro para ele e voltou” (forma de convidar MAIU, outro pajé para vir à festa, revezar com o pajé Moreyra, xamã principal).

A *uirasimbé* é outro personagem fundamental do Maraká. Se esse ritual não pode ser realizado sem os xamãs, também não poderá ser vivenciado sem a participação das mulheres, que preparam o mingau, elemento principal do ritual.

As *uirasimbés* são as mulheres que acompanham e dão apoio ao xamã principal dançando, cantando, preparando o mingau do ritual, cuidando da água a ser benzida e ofertada aos doentes, além de preparar a tintura do jenipapo.

O relato consolida sua importância na visão dos entrevistados:

“Wewei (*uirasimbé*) é como o Apebú (*vanapy*), acompanhante que prepara a festa, prepara o mingau para dar para o pajé e para os espíritos. Eles preparam o mingau que é servido durante a festa”.

Essa classe tratou especificamente dos personagens e seus papéis na realização do ritual Marakás.

### **Subclasse 2: Mingau no Ritual**

O mingau no ritual do Maraká é um elemento fundamental. É preparado pela *uirasimbé* num fogo aceso no espaço do ritual.

Na mitologia, segundo Müller (2003, p. 151), como também no ritual, o mingau associa simbolicamente a mulher a um bem cultural, o fogo. A humanidade obteve o alimento cozido e o mingau fermentado por meio do fogo.

Os relatos indicam a importância do mingau na ritualística Asurini:

“Nessa festa se toma o mingau porque essas onças, que são espíritos de Tivá, vêm tomar o mingau. Depois que eles tomam o mingau, eles dançam, curam as pessoas e ainda ficam dançando aí...”.

“O espírito dança com todos para festejar e toma esse mingau que é feito de mandioca seca, misturada com castanha, pilado e peneirado junto com a castanha...”.

O mingau é muito importante para os Asurini. Desde o mito da criação (surgimento do povo Asurini) até no cotidiano da aldeia, o mingau é um elemento valorizado nessa cultura.

### **Subclasse 3: Dança do Maraká**

Uma referência constante nessa classe é a dança. O Maraká (MÜLLER, 2003) compreende o canto (*oforahai*) acompanhado pelo chocalho (*iafú*) e os outros atos ritualísticos vivenciados nesse cenário como já foi descrito anteriormente (atores, mingau, ambiente físico).

O xamã e o Vanapy cantam sentados ou dançando, acompanhados das moças e dos assistentes Pajés substitutos. Nos rituais propiciatórios, os xamãs dançam como espíritos de florestas e transformam-se em porcos-do-mato, dançando curvados e emitindo sons de animal.

Além das danças que trazem os espíritos para o ritual os índios oferecem o mingau a eles como oferenda.

As falas se referem à dança como fator relevante do Maraká:

“... ele (pajé) tem que dançar para descobrir a doença. Só acontece essa festa do Tivá quando tem doença na aldeia”.

“... a dança dá força para o pajé. Só a pessoa que sabe bem dançar e sabe sonhar e que já está acostumado é que vê a doença”.

“... ele (pajé) tem que dançar para descobrir a doença e se ele não dançar, ele adocece. Ele tem que praticar...”.

Essa classe evidencia a Festa do Maraká e revela a importância da espiritualidade, bem como o valor dos xamãs, mensageiros da saúde e/ou da cura.

Como aponta Müller (2003), a maioria dos homens da aldeia Koatinemo reserva parte substancial de seu tempo às atividades xamanísticas. O xamã desenvolve sua importância e liderança a partir da quantidade de espíritos com os quais faz contatos. Esses contatos revelam sua liderança por meio da capacidade de incorporar e de transitar em outras esferas espirituais, fatores que representam força e consistência como xamã.

Na função de xamã, através do tabaco e da dança, o pajé perde os sentidos e se transporta para o “céu” ou “incorpora” os espíritos na “terra”.

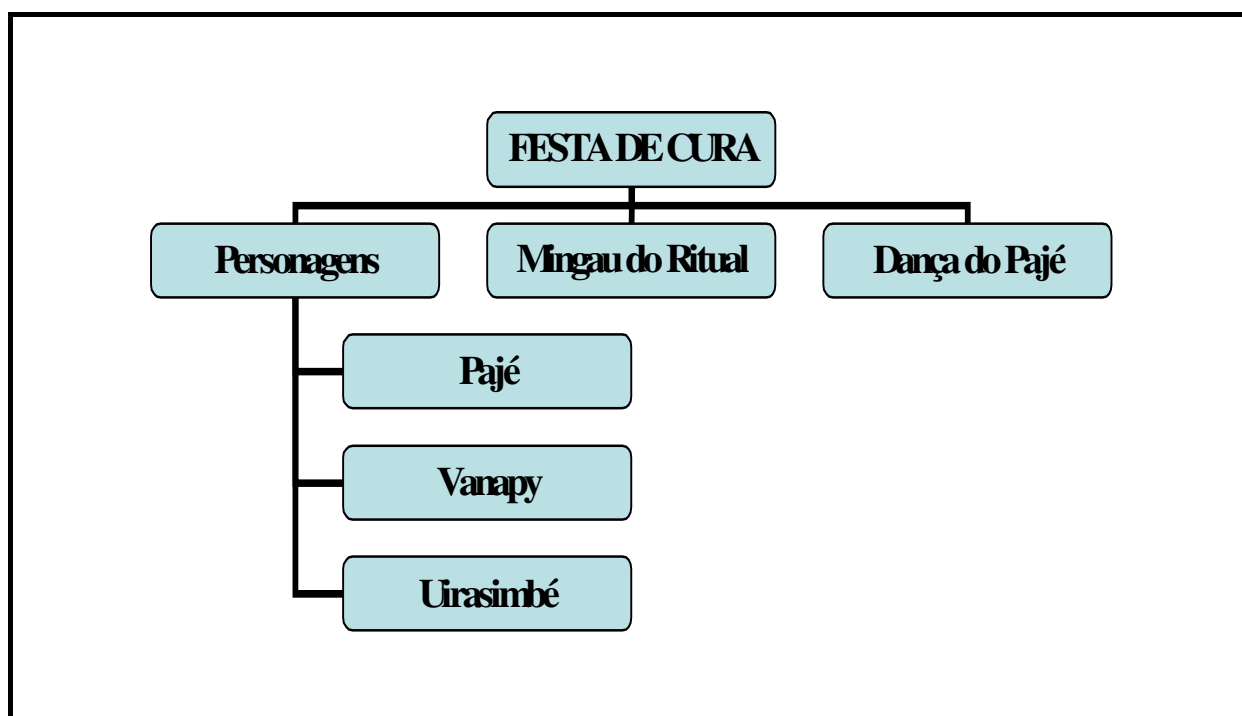
No convívio com os espíritos o xamã aprende cantos, danças, técnicas de fumo e pratica o controle da perda dos sentidos. A compreensão e interpretação da vontade dos espíritos é um consenso entre os vários xamãs, na identificação da

causa da doença que reúne o esforço de cura.

Assim, a Festa do Maraká evidencia o poder dos espíritos para a cura dos doentes, garante o prestígio do pajé, que terá privilégios na comunidade, como o reforço da liderança política, e propicia, também, vantagens de moradia e alimentação como retribuição dos serviços que presta à comunidade.

No Quadro 11 há um organograma que apresenta a Festa da Cura e os elementos principais para que esta se realize, evidenciados nas falas das entrevistadas. Conclui-se que há três elementos essenciais para que a festa da Cura se realize de acordo com as expectativas do grupo.

### REPRESENTAÇÃO DA CLASSE 1



Quadro 11 – Festa da Cura

Há na aldeia uma mobilização da comunidade como um todo para a realização desse ritual. Entre o planejamento e a organização há uma duração de, no mínimo, 48 horas e a festa se desenvolve durante muitos dias. O ritual da dança

acontece à noite e os índios cantam e dançam o tempo todo. Na manhã seguinte, os doentes são novamente benzidos. Esse ritual, como outros realizados pelos Asurini, é importante na manutenção de sua cultura. Toda a aldeia participa do ritual. Os índios podem atuar ou apenas passar a noite observando.

### **CLASSE 2: Pintura Jumuunawa (se fazer ficar preto).**

Essa classe ressalta os sentimentos das mulheres Asurini ao usarem a pintura Jumuunawa, que recobre todo o corpo com o sumo preto do jenipapo até a altura dos lóbulos das orelhas.

Segundo Lo Curto (1993), quando usa essa pintura e encobre todo o corpo de tinta preta, o índio Asurini apaga o desenho anterior; durante o rito, renuncia a sua dimensão humana para entrar em contato com o sobrenatural.

Essa ornamentação corporal é a passagem de um estado para o outro, de uma categoria para a outra, de uma esfera cósmica para outra.

No ritual do Maraká, as mulheres pintadas desta forma acompanham o xamã em seus circuitos cósmicos; elas atraem, junto com os pajés, os espíritos para a aldeia. Com essa pintura, as mulheres recebem a penugem de gavião na cabeça e no corpo e os homens completam a pintura com colar de algodão e com penas de aves.

A cor preta, utilizada na pintura corporal do povo Asurini, significa a ausência de luz. Pode transmitir um sentimento de autoritarismo e dominância, pois atua também no psicológico, por isso favorece à introspecção e meditação, podendo transmitir a sensação de renúncia e entrega de abandono e, ainda, auto-análise (SAGARDOY, 2002). No caso dos Asurini, as índias se dizem mais bonitas quando estão pintadas.

“... no começo a gente dança mais ou menos, aí quando a gente se empreta toda e passa pena de gavião, a gente se anima mais e acha que eles acham a gente mais bonita”.

“... quando estou toda preta, danço melhor, fico mais alegre, mais alegre mesmo, mais arrumada. Quando fico toda preta fico muito mais alegre...”.

Essa classe trata do ânimo das mulheres Asurini ao usarem a pintura toda preta durante as festas xamânicas (Figura 23).



Figura 23: Pintura preta, autoridade e domínio  
Fonte: Alberto Ampuero

No ritual do Turé também a pintura Jumuunawa é utilizada para pintar os *boakara* do Turé (ofertadores de alimentos no Turé) e as dançarinas que fazem o Turé-dança.

As moças são pintadas de preto e ornamentadas com muitos colares e os homens usam enfeite na cabeça e nas mãos o arco e flexa decorados com traçado e linha de algodão. Terminada a dança, sentados, fazem o choro ritual (MULLER, 2003, p.101).

As moças que receberam a penugem de gavião saem da casa acompanhando os tocadores e, tendo à frente os dois *boakara* do Turé, vão em cortejo à Tavyva. Dançam com as flautas durante toda a noite e, de manhã, voltam e fazem o choro ritual (MÜLLER, 2003, p.102).



Os relatos nos encaminham para a constatação do clima especial que cerca os rituais quando se utiliza a pintura toda preta. O sentimento de animação e de maior beleza que envolve as mulheres no ritual do Maraká é compreensível pela predisposição ao sobrenatural, quando acompanham o xamã em seus circuitos cósmicos e se podem permitir passar de uma esfera espiritual para outra.

O ritual do Turé, mais que qualquer outro, remete os participantes às relações de troca e aos casamentos.

Como se refere Müller (2003, p. 134), “o Turé é um ritual de sexualidade, tendo a flauta e a cobra como símbolos fálicos e cuja metodologia associada diz respeito ao ato sexual, procriação e às relações entre unidades do sistema”.

Assim, a classe 2 apreende o significado da pintura para índias e, sobretudo, seus efeitos. Fica evidenciado o grande valor espiritual associado ao valor estético, que é uma marca dos fazeres Asurini. A Classe 2 não apresenta subclasses.

### **CLASSE 3: Pintura Corporal**

O corpo humano é a tela mais freqüentemente decorada com o grafismo do povo Asurini; e a pintura corporal é, certamente, um dos seus principais meios de expressão gráfica desse povo. Para expressar esta arte gráfica os Asurini se valem de elementos da natureza presentes no seu cotidiano, como feijão grande, pata ou casco do jabuti, favo de mel, cipó da mata.

Essa classe transita em vários temas de pintura corporal, como pintura para parar de crescer, pintura que não se pode pintar, pintura que as mulheres tomaram dos homens. Esses aspectos serão tratados, a partir de agora, como sub-classes dos usos da Pintura Corporal.

No homem, a pintura é dividida no sentido horizontal, representando o

guerreiro com um desenho oval em cada ombro, três linhas posteriores e três anteriores, ligando de ombro a ombro.

Na mulher, o corpo é dividido, verticalmente, em duas partes à altura do ventre. A faixa etária da mulher pode ser conhecida pela observação da pintura de seu corpo.

Nas crianças, os traços são amplos, largos, para agilizar a pintura nas idades inquietas; à medida que as crianças crescem os traços vão se estreitando.

### **1ª Subclasse: Pintura para parar de crescer**

Um dos mitos dos Asurini é que a pintura do guerreiro, que une em linhas os dois ombros, não pode ser feita em crianças ou jovens em crescimento, porque as crianças podem parar de crescer. Da mesma forma, se uma jovem está ficando alta demais, pode-se paralisar o crescimento fazendo a pintura do guerreiro na menina. Assim, de acordo com as crenças do grupo, ela vai parar de crescer.

Assim, a pintura corporal ocupa, no imaginário da aldeia, outros espaços que não só de beleza (estética). Ela pode servir de controle social, na condição de que a mulher não pode ficar maior que o homem em estatura.

Os relatos coletados revelam a força desse mito:

“... para o homem não tem disso não. Eles fazem a linha aqui. Quando estão rapazinhos não podem fazer esta listra, senão não cresce, só tem que fazer aqui e aqui (sem fechar o desenho dos círculos no ombro). Depois, quando está adulto, aí pode fazer...”.

### **2ª Subclasse: É proibido pintar**

Outra tradição ou mito é sobre a pintura APYTI, que não deve ser pintada porque pode determinar a morte de uma pessoa querida da família. Essa pintura não é utilizada e as pintoras não gostam de tocar em seu nome – que significa

“amarradinho” ou “amarrado de verdade” – ou demonstrá-la.

O relato das pintoras demonstra o crédito nas histórias do povo:

“... essa pintura não deve ser pintada porque ela já foi pintada um dia e morreu gente, atrai a morte”.

Na mesma tradição, existe pintura que é boa e protege, segundo a fala do próprio índio:

“... pintura que faz bem, JUAKETE. Ela não deixa ficar doente e quando estamos doentes a gente fica bom rápido com essa pintura, ela protege”.

As pinturas têm significado de amuleto ou mau presságio. Para os Asurini, a pintura é muito representativa do povo e revela um forte traço de sua identidade.

### **3ª Subclasse: Pintura que as mulheres tomaram**

O mito do desenho Asurini afirma que o homem iniciou o grafismo corporal e transmitiu esse conhecimento aos seus descendentes.

Nas histórias da origem do povo Asurini aparece, ainda, que os homens também pintaram em diversas superfícies. Hoje, somente as mulheres exercem a prerrogativa da pintura gráfica no corpo, nas cerâmicas ou em outros objetos. Pintar é uma atividade feminina. Os homens só utilizam a pintura para decorar o turé (instrumento musical).

De acordo com Müller (1993), existem desenhos próprios que são específicos a cada região do corpo, como a pintura das pernas, o desenho na cabeça, a pintura da boca. Todos são diferentes entre si e únicos em cada parte do corpo, sendo modificados nas pinturas feitas nos homens e nas mulheres. É interessante ouvir o que os índios relatam. Eles dizem que as mulheres tomam tudo deles e que tomaram determinados desenhos que eram do uso masculino e, agora,

estão no uso feminino.

O relato das índias indica o caminho da reflexão:

“... a pintura era do homem e as mulheres tomaram e mesmo sabendo que traz felicidade os homens não querem de volta”.

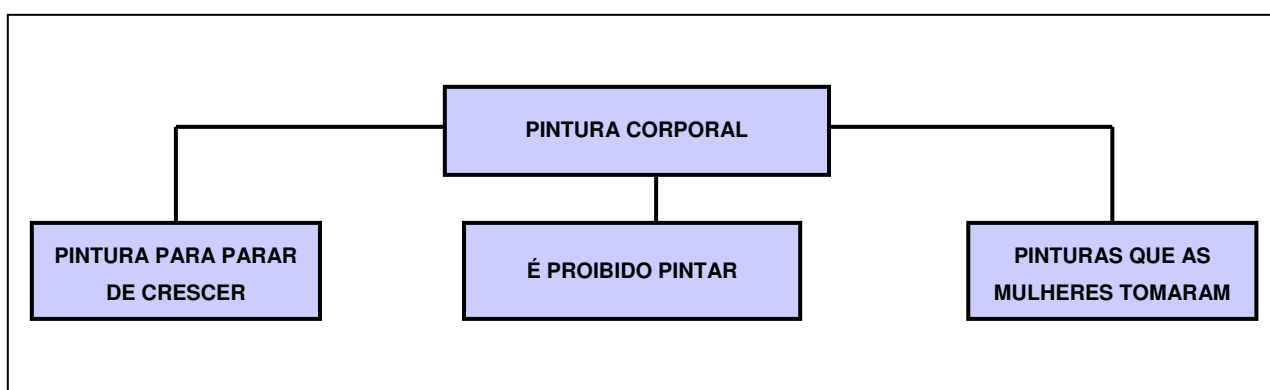
Há uma queixa, uma perda no relato do índio:

“... antigamente né! O homem pintava outra pessoa. A mulher toma tudo. Ele pintava outra pessoa e passou para a mulher”.

Essa classe revela a importância da pintura corporal para o povo Asurini e as preocupações relativas à sua prática. Ficam evidentes nos relatos as referências à divisão social do trabalho de pintura, ocorrida quando as mulheres se “apoderaram” da atividade, denunciadas pelos homens, que as acusam de terem “tomado” a pintura deles.

O grafismo é o exercício estético mais vivenciado no contexto sociocultural da aldeia. Além do significado cultural, atualmente é praticado por todas as mulheres da sociedade e representa a possibilidade de conquistas econômicas para esse povo por meio da comercialização dos seus produtos materiais. O quadro 12 apresenta uma síntese da classe 3 e seus elementos.

### REPRESENTAÇÃO DA CLASSE 3



Quadro 12 – Pintura Corporal e elementos de destaque

Como foi dito, a pintura exerce um papel de controle sobre o que pode e o que não pode ser feito. Há uma relação de poder quando se nota que as mulheres “tomaram” a pintura dos homens. É bastante interessante o papel de destaque e de efetiva ação que as mulheres assumem na aldeia Asurini no desempenho da pintura.

A Classe 4 retoma o tema da Classe 1, que fala da Festa da Cura, descrevendo o Ritual do Maraká.

#### **CLASSE 4: Ritual do Maraká**

Essa classe está relacionada ao desenvolvimento da Festa do Maraká, ritual de cura, por meio do espírito da onça-Tivá. Os relatos são em grande parte de Apebú, que exerce papel de Vanapy, personagem que organiza, convida e acompanha todos os passos dos pajés na condução do ritual, corroborados com falas das mulheres que exercem papel de *Uirasimbés*. Essas mulheres dançam, cantam a noite toda ao lado dos Pajés.

Os temas evidenciados e referendados pelas entrevistas transitam pela organização do espaço ritualístico, preparação da Tukaya e Yvara e símbolos do ritual, tratamento do paciente e relação do pajé na transmissão dos conhecimentos, temas que serão tratados como subclasses da classe 4.

##### **1ª Sub-classe: Espaço Ritualístico**

A Festa do Maraká acontece no arraial em frente à casa do pajé Moreyra, confluyente com a praça da Tavyve. O ritual se desenrola em espaço físico delimitado pela Tukaya e pelo Yvara.

Yvara é o objeto pendurado no teto da casa principal ou enterrado, constituído de dois troncos de madeira amarrados em forma de charuto.

Tukaya é o artefato do ritual, feita de pau de capoeira em armação piramidal com cobertura de palha de açáí, amarrada com cipós. Ao lado da Tukaya é construído outro Yvara, criando espaço entre ele e a porta da casa onde se desenvolverão os atos rituais: cantos, danças, manifestações e refeições.

A organização do espaço é o começo da festa do espírito, que se faz lentamente e com muitos detalhes, sempre na véspera. Construída a Tukaya, coloca-se o banco de madeira, onde se sentam os xamãs, assistentes e pacientes, ora debaixo do Yvara, em frente, ora no centro do espaço ritualístico. Quem prepara a Tukaia é o Vanapy. Ele tem papel de mestre de cerimônia como já foi dito anteriormente. É para o Vanapy que o Pajé diz o que tem que ser feito e colocado para a festa em andamento.

## **2ª Subclasse: Os símbolos da festa do Maraká**

Quando a Tukaya e o Yvara estão construídos, colocam-se os objetos representativos da simbologia da etnia e da cultura da festa: chocalho, charuto, machadinha, cuias, panelinha, mingau, algodão, pedra e o perfume.

O relato abaixo descreve a preparação da Tukaya:

[...] ele fez a Tukaya no dia anterior e então colocou tudo o que tem da cultura deles, que é: o chocalho, a machadinha, o charuto, as cuias dentro de um paneirinho, samambaias, a panela, o mingau, o algodão dentro de um cestinho para montar o cigarro e o perfume dentro da cuia.

O perfume da cuinha exala bom cheiro e é feito de casca da árvore da qual o espírito arranca um pedaço (cera). O espírito pega e manda para o pajé usar na cura, que o coloca dentro da cuinha.

O espaço do ritual recebe os símbolos e adereços da festa que serão defumados pelo pajé. Quando tudo está defumado, o pajé pega a água da cuia e

nela rala a pedra preta usada para a pintura de panelas. Usa-se esse material para pintar o Tauari, “madeira” que vai servir como cigarro.

A importância dos materiais (símbolos) se revela na fala:

“... é importante ter essas coisas para o espírito porque ele gosta de ver a machadinha, a panela, as cuias e tudo mais...”.

Para cada ritual utiliza-se materiais diferenciados, em função dos espírito que participam da festa.

### **3ª Subclasse: O tratamento e a cura**

O rito de tratamento é realizado com a presença dos vários pajés e também um parente do paciente (mãe, avó), que o carrega ou o ampara. Mesmo sendo o Pajé Moreyra o principal xamã do povo Asurini, a aldeia conta com outros pajés. Na falta do Moreyra, há pajés que estão sendo preparados por ele a fim de substituí-lo.

O relato nos mostra a fé nas possibilidades de cura:

“... o espírito diz para Moreyra o que ele faz para curar os doentes. Ele oferece para eles aquele mingau tipo pasta que vem na cuinha e que o espírito deixou. Os meninos comem um pouquinho. O pajé pega as samambaias e coloca na cabeça dos doentes, para curar, pois elas têm um remédio que fica lá dentro...”.

Nas observações de Müller (2003, p. 159):

[...] o principal xamã pega algo no Yvara, trazendo-o na mão fechada. Tirando de uma mão para outra, passa para o paciente sentado no banco ritual: assopra com a boca semi-fechada na direção da mão que contorna todo o corpo do paciente; junta as mãos fechadas, contornando o corpo. Emite um ruído de quem está fazendo força, passa a mão sobre o corpo do paciente sem tocar, novamente assoprando naquela direção [...].

Essa classe descreve a importância da Festa Maraká para a cura dos doentes e aponta os relatos dos Asurini quanto aos espaços, os tempos e os

personagens do ritual, que tem a participação de toda a aldeia e a gratidão destes para com Tivá:

“... é uma brasa de fogo e a criança para ser curada põe o pé na brasa e depois é curada. É Tivá que faz tudo isso para ela...”.

É importante citar que todas as crianças, doentes ou não, e mesmo os índios não doentes e casais presentes participam do ritual a fim de obter saúde.

#### **4ª Subclasse: Transmissão da cultura do Maraká**

Essa classe reafirma o valor da transmissão da cultura quanto às crenças nas entidades e nos resultados das pajelanças para a vida e a saúde do povo Asurini.

Durante o ritual Maraká, o Pajé Moreyra teve a participação e ajuda do jovem Pajé Parajoá, que

“... engoliu uma folhinha pequena que é um tipo de fumo muito forte. Ele engoliu e desmaiou. O outro Pajé colocou ele no banco desmaiado, outro tratou dele e retirou a folha que engasgou ele. Aí ele ficou bom de novo...”.

A aprendizagem da ritualística do Maraká é lenta e dolorosa. O contato físico entre o espírito e o xamã faz com que o segundo perca os sentidos em uma espécie de convulsão. O jovem Pajé se prepara desde os dezesseis anos para exercer o papel de xamã do povo, ao longo de sua vida adulta. Quando a festa acaba e as pessoas doentes foram curadas, o Pajé faz tratamento coletivo para a manutenção da saúde de todos.

O ritual do Maraká nessa classe é confirmado em alguns relatos que revelam, de forma implícita, o pensamento, e que não representam a magnitude da festa, que se desenvolve por mais de dez dias. Os discursos demonstram a

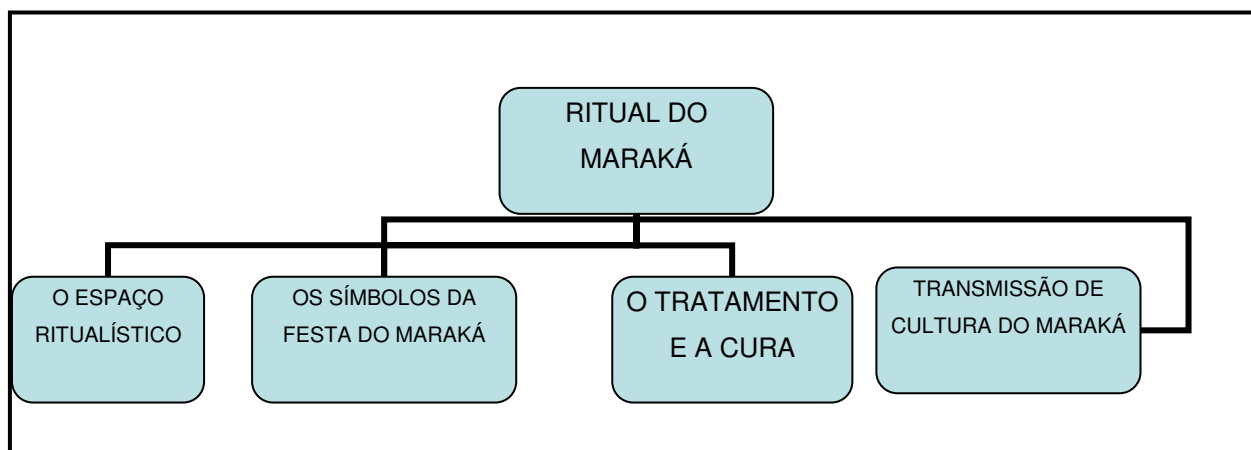


compreensão, pelos índios, dos fatos místicos vivenciados na aldeia e conferem o valor dos xamãs, que “se deslocam para os mundos habitados pelos espíritos, principalmente porque o acesso a esses mundos se dá através de caminhos percorridos apenas pelos xamãs” (MÜLLER, 2003, p. 184). A cultura dos rituais é passada de geração a geração por meio da socialização, processo pelo qual se incorpora a maneira de se agir e pensar da aldeia. Os rituais fortalecem as figuras dos pajés e da espiritualidade, cultuados particularmente em momentos difíceis da aldeia ou em momentos festivos, como a colheita.

No quadro 13 faz-se uma síntese da classe 4.

Tratou-se do espaço ritualístico da aldeia, símbolos, objetivos do ritual e a transmissão da cultura.

#### REPRESENTAÇÃO DA CLASSE 4



Quadro 13 – O ritual do Maraká.

#### CLASSE 5: Mito do Milho

Essa classe aponta a mitologia como fator importante na organização social da aldeia, incluindo o trabalho.

O milho é um dos produtos básicos de alimentação do Povo Asurini. É o ingrediente fundamental dos mingaus fermentados, servidos nos cerimoniais dos

rituais. O ritual do Turé festeja a primeira colheita do milho e se prolonga por muitas luas.

A tradição Asurini estabelece regras para os plantadores de milho, visando à preservação da boa roça e da boa colheita. Para que isto ocorra, quando o plantio for feito por mulher, ela não poderá comer o peixe surubim, nem catitu, uma espécie de porco-do-mato, nem poderá manter relações sexuais nesse período.

Assim, a tradição é consolidada na prática, isto é, as mulheres jovens não devem plantar o milho. Considerando-se que elas não obedecem às restrições, delega-se a função do plantio aos homens, que não enfrentam proibições, e às mulheres mais velhas, que conseguem ser comprometidas e disciplinadas, resistindo às tentações.

Os relatos ocorreram em períodos de colheita do milho e revelaram a preocupação das mulheres quanto à tradição dessa atividade em suas falas:

“... a colheita do milho tem uma certa explicação. Tem que ter uma pessoa que saiba plantar. Não plantamos porque não podemos comer muitas coisas. Para branco não tem isso, ele pode comer tudo, mas para gente tem. Não podemos comer nem surubim, nem porco, nem catitu...”.

“... meu menino planta muito milho e come. Os velhos todos plantam, porque eles já sabem e mesmo a gente dando comidas para eles, eles não comem, não recebem...”.

“... minha avó não deixava eu plantar milho. Se eu plantasse, eu ia comer tudo, porque eu era teimosa. Então, eu ia ser punida porque eu ia comer coisa que não pode...”.

Tais relatos levam à suposição de que o mito do plantio do milho se sustenta pelas vantagens relativas à divisão social do trabalho, poupando a mulher jovem de mais uma tarefa das muitas que ela acumula. Sua vida é dedicada ao trabalho doméstico, que ultrapassa o espaço da casa, onde são processados os alimentos, e

adentra na roça, onde ela planta e colhe alimentos. Além disso, trata-se de uma época (juventude) em que a mulher exercita plenamente sua sexualidade, é mãe e tem que se ocupar dos filhos pequenos.

Trata-se de uma hipótese que não pode ser confirmada neste trabalho, mas que abre possibilidades de novas pesquisas.

Assim, concretiza-se mais uma restrição que não é vista como negativa, mas um fato: as mulheres jovens não obedecem às proibições impostas. O plantio do milho é deixado aos homens e às mulheres idosas, que conseguem obedecer as proibições.

## **CLASSE 6: Aprendizagem do Artesanato**

Essa classe (Quadro 14) faz referência ao processo de aprendizagem da tecelagem e, em especial, à confecção da rede de algodão, artefato importante na vida das mulheres Asurini, principal preparativo para o casamento e nascimento dos filhos.

A abordagem desse tema revela uma preocupação dos mais velhos pela crescente incidência da tecelagem com fio comprado e não produzido com o algodão plantado na aldeia. A discussão sobre confecção de rede de algodão e do papel dos membros mais idosos, especialmente a contribuição da mulher mais velha do marido no processo de transmissão de conhecimentos do fazer artesanal, serão assuntos tratados como subclasses da aprendizagem da tecelagem.

### **1ª Sub-classe: Rede de Algodão**

O processo da tecelagem em algodão é demorado e difícil, percorrendo todas as etapas do fazer, desde o plantio do algodão, colheita, limpeza, fiação, até a longa tessitura da rede, que leva pelo menos seis meses para ser confeccionada em

algodão de tecido compacto.

Poucos jovens Asurini confeccionam a original rede de algodão da tradição do povo e isso se transforma em permanente preocupação, que é expressa na fala do grupo:

“... minha cunhada faz rede de algodão. Esses novatos são parados, não fazem rede de algodão. Eu falo demais para minha filha que tem que fazer algodão...”.

“... já era para minha filha aprender, mas ela não quer. Mas muitos jovens ainda estão fazendo rede de algodão...”.

“... outra coisa também em relação ao algodão. Os novos estão mais mandando comprar rede de *acaraí*, acho que eles não estão querendo fazer algodão...”.

A aproximação cada vez maior dos jovens com a vida urbana e a possibilidade de comprar as linhas, diminui o esforço do processo de obtenção do fio de algodão. Essa é uma realidade que somente poderá ser superada com a conscientização da juventude das vantagens da autonomia do povo em produzir sua matéria-prima e da manutenção das competências em assegurar o processo da manufatura do fio. As redes Asurini são tecidas para dormir, para o nascimento dos filhos (rede especial) e também confeccionadas para os momentos matrimoniais. Poucas redes são confeccionadas atualmente na aldeia. Mantém-se o hábito de dormir em rede, mas compra-se o fio para tecê-la ou a rede pronta.

### **3ª Subclasse: Orientadoras da produção material**

A cultura material Asurini é rica e diversificada, desenvolvendo produtos de tecidos e fios de algodão, trançados de tala e palha, cerâmica, cordoaria, tecelagem e armas (arcos, flexas, faca).

A produção artesanal esmerada e sofisticada é uma característica do povo

Asurini que se mantém pela sistemática transmissão dos saberes e fazeres culturais de geração a geração.

As figuras das mulheres mais velhas do marido, da sogra e da mãe são preponderantes como orientadoras dessa produção material e é possível perceber nas falas das índias a importância destas no processo educacional:

“... as pessoas mais velhas mesmo é que dão conselho pra gente, faz rede, faz as coisas, faz farinha, faz panela para não passar problema em casa...”.

“... chega um dia em que o mais velho chega e diz para preparar a festa. Aí a gente já sabe preparar a festa. Se não fizer, o mais velho vai lá e diz: é assim, é assim, e ensina que nem o meu pai, que sempre prepara a gente. E eu vou lá, e se eu não souber alguma coisa ele fala...”.

Uma referência presente nessa classe é o papel da mulher mais velha do marido, que cumpre a missão de orientadora cultural, principalmente na produção material. É grande o reconhecimento da contribuição da mulher mais velha do marido nas falas das índias Asurini:

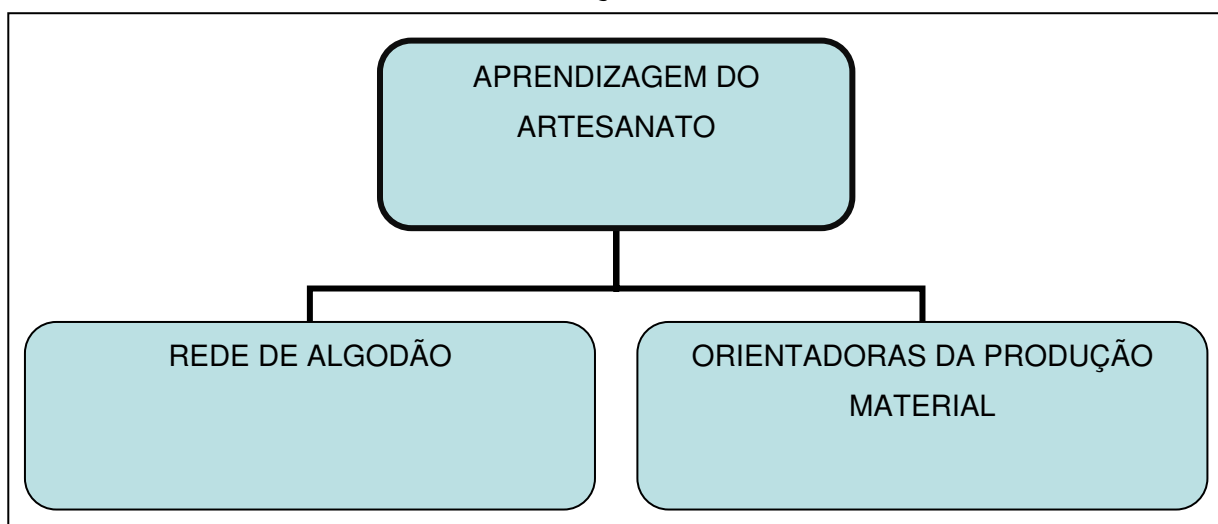
“... agora que os mais jovens estão fazendo casamento de novo com novo é ruim, porque os novos não fazem nada também. Na tradição, quando tinha duas mulheres, uma mais velha e uma mais nova, essa mais velha ensinava pra mais nova...”.

A tradição Asurini, até a década de 1980, estimulava as jovens ao casamento após os 20 anos, permitindo que sua educação, sua preparação como produtoras culturais se completasse e elas pudessem alcançar as metas de acabamento e satisfação no seu saber e papel cultural. Os casamentos eram poligâmicos e poliândricos, sendo a poligamia mais utilizada. Os maridos mais idosos tomavam para si as esposas mais jovens e a esposa mais idosa tinha como missão terminar de transmitir os saberes culturais para elas.

Da mesma forma, a procriação era restrita a dois ou três filhos, permitindo que a jovem cuidasse adequadamente da família sem descuidar de seu fazer artesanal e sua participação nos ritos xamânicos.

A figura da mulher mais velha do marido sempre foi forte aliada na transmissão dos conhecimentos culturais, na produção material e no apoio ao cuidado com os filhos. Atualmente os casamentos tendem à monogamia e se casam jovem com jovem, rompendo a tradição de transmissão de saberes, usual na sociedade Asurini.

### REPRESENTAÇÃO DA CLASSE 6



Quadro 14: Aprendizado do Artesanato.

### CLASSE 7: TRANSMISSÃO DA CULTURA DO GRAFISMO

Essa classe está diretamente refletida na produção material e mais especificamente na transmissão dos saberes culturais do grafismo corporal e cerâmico, atividades características do grupo feminino, cujo aprendizado ocorre no interior do grupo familiar e doméstico, a partir da transmissão dos conhecimentos das mulheres mais velhas, mãe e avó, às mais jovens.

Ao abordarmos essa temática, é relevante a visão de Müller (2002, p. 197):

[...] o exercício estético da confecção dos objetos e decoração do corpo é enfocado mais do que como aprendizado de capacidades expressivas. Para os adultos, são ações sociais que reafirmam o ethos Asurini definidores, portanto, de identidade em contexto de transformação social, enquanto “performances” que re-elaboram conteúdos de cultura [...].

Os aspectos mais salientes nessa classe são o papel da mãe, a influência da avó e outras experiências na aprendizagem do grafismo ou desenho geométrico Asurini.

O grafismo Asurini representa formas de labirinto que parecem caminhar para o infinito, pela repetição dos grupos geométricos ou de um movimento padronizado. A aprendizagem se faz pela observação e imitação a partir de orientação de outras pessoas.

Os conteúdos dos discursos foram agrupados em três subclasses: o papel da mãe na aprendizagem do grafismo; a inferência da avó no processo de aprendizagem do grafismo; e, por fim, a observação e imitação do grafismo como forma de aprendizagem.

### **1ª Sub-classe: Papel da mãe na aprendizagem do grafismo.**

A figura materna tem influência significativa nas formas de aprendizagem do grafismo e esse tema foi bastante discutido nas falas dos entrevistados:

[...] a mãe que sabe muito também ensina a filha. Assim como Myrá que sabe pintar bem. Ela reclama para a filha dizendo que não é assim não, tem que pintar bonito [...]

A maioria dos discursos aponta a importância do papel materno na vida dos jovens Asurini, seja na orientação direta de forma sistemática ou por meio de um acompanhamento a distância.

[...] Apeuna e Mara também ensinam pras filhas. A menina vai pintando e ela vai ensinando. Às vezes ela chama mesmo [...]

Algumas mães pintam as pernas ou outra parte do corpo bem fininho e as filhas cobrem as pinturas com traços mais grossos. Assim, os conhecimentos e a noção de estética do traçado vão passando de geração para geração. Começa por um processo de imitação até chegar à autonomia da pintora.

## **2ª Subclasse: A influência da avó na aprendizagem do grafismo**

A figura da avó é de maior importância na aprendizagem da cultura material do povo, por sua experiência, sua sabedoria e paciência de ensinar.

Quando se discute a relevância do papel das duas (mãe e avó) encontra-se posições consistentes, como:

[...] quem ensina mais são as mães, mas as avós são as mais sábias, sabem mais e por isso ensinam [...]

[...] a filha está pintando e mãe não está ali ensinando. As avós chegam mais perto, ficam brigando mais, dizendo tá feio, tá errado. Chegam mais perto de nós, as avós ensinam mais [...]

A experiência das mulheres mais velhas é muito importante em populações ceramistas, considerando a necessidade de orientação sistemática e insistência verbal no acompanhamento do processo evolutivo de cada etapa da produção.

Nos registros de Silva (2000, p. 79), há referência de que

[...] não é apenas o aprendizado da cerâmica que é longo. O domínio de classificação formal dos vasilhames também é complexo. Às vezes as mulheres mais jovens têm dificuldade para definir a nomenclatura de um determinado vasilhame e precisam consultar as mais velhas para saber, com certeza, o nome de um determinado tipo [...].

A autora também afirma que a aprendizagem da cerâmica é longa e



direcionada, e quanto mais velha a mulher, maior o compromisso em dominar este saber (SILVA, 2000).

Pode-se compreender nas falas das índias a razão pela qual estas consideram as avós melhores transmissoras da cultura gráfica do povo Asurini.

### **3ª Subclasse: Observação e imitação do grafismo**

A aprendizagem da cerâmica e da pintura corporal ocorre pela observação e imitação, além da necessidade de orientação sistemática de cada processo, de cada fase. Quando a mãe ou avó não são as orientadoras, a criança escolhe ou é escolhida por uma parente ou exímia artesã, que a orientará na aprendizagem da arte gráfica ou cerâmica.

Nessa subclasse, mostram-se relatos de mães e avós que não pintam ou não sabem pintar:

“... minha mãe não sabia pintar. Era Asurini e não aprendeu...”.

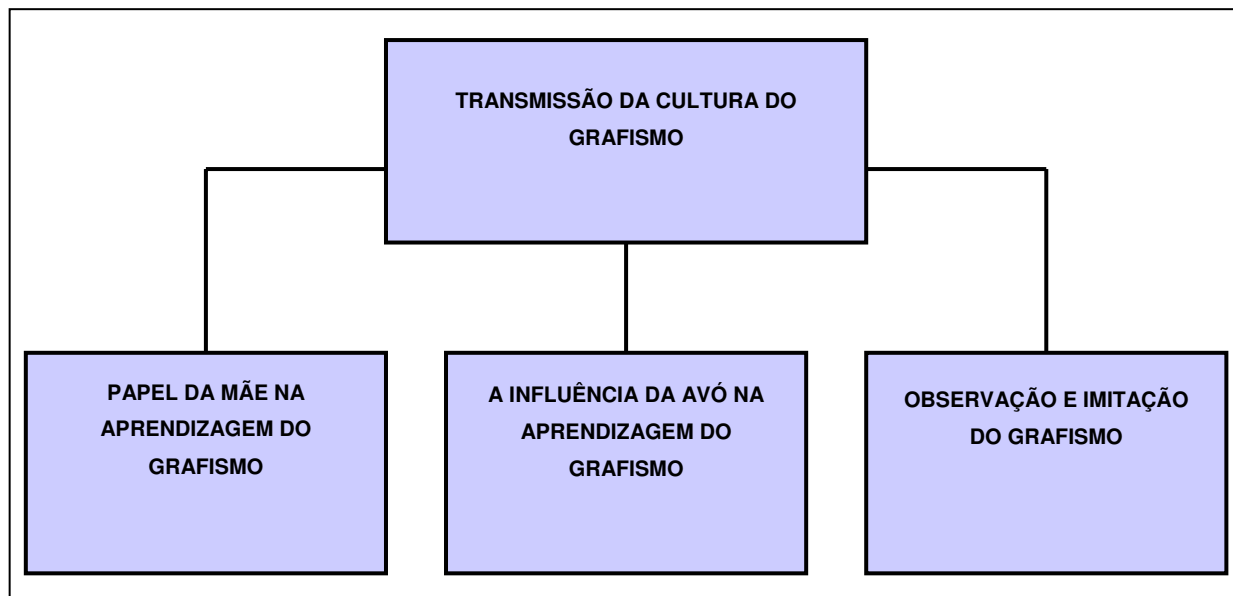
“... minha mãe pintava. Eu mesma pequenina me pintava e minha avó não sabia pintar, não pintava nada, nem panela nem nada...”.

De acordo com esses relatos, a mãe que pinta bem é fator favorável ao desenvolvimento das habilidades de pintoras na família. Em uma mesma família, em que avó e mãe não pintam, há um esforço maior da neta em romper o paradigma familiar de não ser habilidosa na pintura.

Nos discursos dessa classe as suposições de que a arte gráfica e a cerâmica são desenvolvidas principalmente no âmbito familiar, tendo a mãe como principal transmissora de conhecimento e a avó como referência na habilidade e na qualidade do fazer.

O Quadro 15 sintetiza esses resultados.

## REPRESENTAÇÃO DA CLASSE 7:



Quadro 15: Transmissão da Cultura do Grafismo

## CONCLUSÕES DOS RESULTADOS DAS ENTREVISTAS COLETIVAS

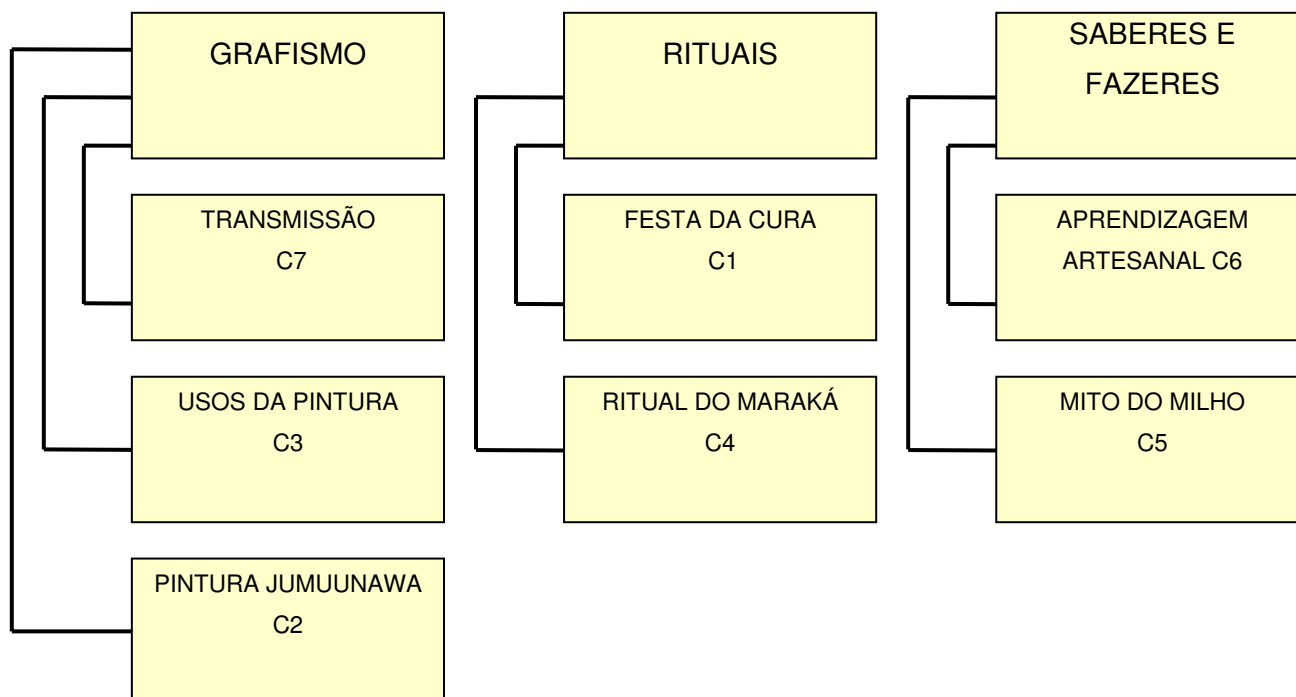
Os resultados a partir dos discursos dos índios, em entrevista coletiva sem roteiro estabelecido, apontam nas falas das índias temas e reflexões importantes para a compreensão da vida do povo Assurini.

Depois do idioma falado, a pintura corporal ou grafismo corporal é a marca identitária de maior expressão desse povo.

O corpo humano constitui o espaço de manifestação da arte gráfica do povo e os desenhos geométricos cobrem de diferentes formas a superfície corporal.

O grafismo do corpo expressa conteúdos que se referem à história do indivíduo, assim como as vivências do cotidiano, suas crenças, seus mitos e seus ritos.

Assim, podem-se reduzir as temáticas abordadas em três eixos significativos que englobam os demais, conforme o Quadro 16.



Quadro 16 – Síntese das classes apresentadas pelo ALCESTE®

A partir do grafismo corporal, a pintura ultrapassa o limite do corpo e extrapola para a cerâmica, para os tecidos, para as tábuas e outras produções materiais.

A preservação, os usos e os novos usos dessa habilidade são preocupações transparentes do povo, cujo aprimoramento se fará a partir do “fazer”, para atingir “o fazer bonito”, que atende ao apurado senso estético do povo Asurini.

Os rituais, as artes, as relações sociais, a cosmologia e a mitologia são campos que se entrelaçam nos diversos assuntos valorizados pelo povo Asurini. Na visão de Müller (2003), não se isola esses campos em si, pois estão relacionados, considerando que certas formações se originam de outras e constroem outras. Assim, Müller (2003, p. 19) considera que

[...] se o homem é organizador do discurso no ritual xamanístico, não é no exercício da arte, mas o será na mitologia que o fundamenta, e assim em relação a outros campos que se interseccionam [...]

Portanto, os rituais Asurini, Turé ou Maraká, são espaços privilegiados de convivência do povo e que permitem se estabelecer relações igualitárias entre os sexos na esfera sobrenatural. Segundo Müller (2003, p. 22):

[...] no *Turé*, complexo ritual das flautas, o papel de xamã é desempenhado pelas mulheres, os Tavyva, cuja incumbência é trazer o sobrenatural Tauva que dá o Ynga, substância/princípio vital, transmitida ao guerreiro, tatuado na ocasião.

A autora faz a comparação e afirma que, “no Maraká, a função de preservar o Ynga nas pessoas ameaçadas de perdê-lo, doentes e crianças, cabe aos homens” (MÜLLER, 2003, p. 23).

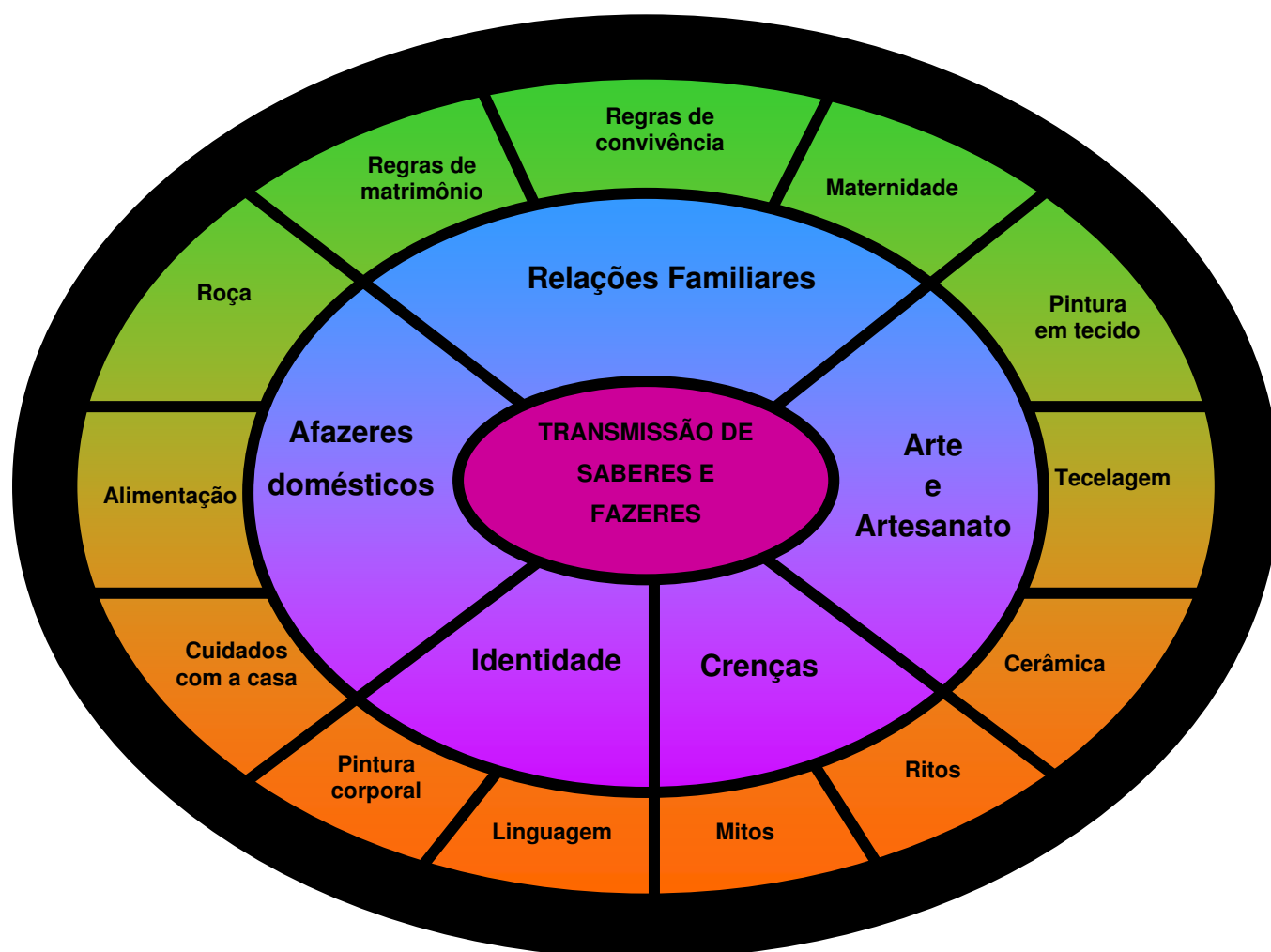
Assim, a cultura ritualística desse povo é valorizada inteiramente tanto pelos homens como pelas mulheres, considerando que ambos, em tempos diversos, exercem papéis relevantes na liderança e na orientação do povo Asurini.

Finalmente, outro tema significativo nas falas dos índios Asurini refere-se à transmissão de saberes e fazeres materiais e espirituais, ressaltando a experiência dos mais velhos como orientadores sistemáticos dos saberes nas áreas da pintura corporal, da cerâmica e da tecelagem.

### **5.3 RESULTADO DA ANÁLISE DOS CONTEÚDOS DAS ENTREVISTAS INDIVIDUAIS**

A fala das entrevistadas encaminha os temas para as diversas áreas de vivência e de conhecimento destas. Trata-se de descrever as principais questões da vida do povo e da forma como transmitem os conhecimentos ou repassam os saberes e fazeres para as novas gerações.

Para facilitar a visualização da abrangência do trabalho, as áreas de atuação da mulher Asurini são abordadas conforme o Quadro 16.



Quadro 17 - Áreas de conhecimento abordadas pelas mulheres Asurini durante as entrevistas individuais.

#### 5.4 RELAÇÕES FAMILIARES

Pertencer a um grupo familiar é fator primordial na construção da identidade do povo Asurini, a partir do qual organizam suas vidas e seus relacionamentos. Müller (1993, p. 72) realça a questão, relatando que, “na sociedade Asurini, famílias extensas constituem unidades sociais, com residências uxoriocais (a mulher como figura central), de modo que essas unidades são em geral organizadas em torno de grupo de mulheres”.

A observação das relações familiares consolidou as informações e impressões acerca de três eixos sócio-afetivos: as relações com o cônjuge, o relacionamento com os grandes grupos do núcleo familiar e as relações com a

maternidade e a educação dos filhos.

#### 5.4.1 Regras Matrimoniais

As regras matrimoniais são complexas e definem a organização dos grupos domésticos em composição familiar, a partir de alguns fatores, como: diferença de idade, parentescos e mulheres como base da estrutura familiar (Figura 24).



Figura 24 - A família nuclear: marido e mulher são a base das interações  
Fonte: Alberto Ampuero

A poligamia representa o conceito de sustentação de grande parte dos relacionamentos. A formação familiar básica dos Assurini é de poligâmicos, quando o homem tem mais de uma mulher, ou de poliândricos, quando a mulher tem mais de um marido, quadro que define a organização das famílias estruturadas na composição da aldeia.

Hoje se observa a tendência para as relações monogâmicas na geração jovem, entretanto, a transmissão das regras e das possibilidades de relacionamentos está na convivência, no cotidiano das relações familiares, na participação e na observação da sua dinâmica, que ocorrem no interior da aldeia. Portanto, as regras que vêm sendo transmitidas de geração em geração terminam por prevalecer.

Na figura 25 pode-se observar uma típica família Asurini:



Figura 25 - Família Asurini.  
Fonte: Alberto Ampuero.

Nos casamentos poligâmicos, duas ou mais mulheres compartilham o mesmo marido. Ocorre com mãe e filha de outro casamento, quando a mulher mais velha cria a mais nova ou mesmo quando o homem cria a mulher mais nova.

O matrimônio na aldeia tem regras próprias. É natural um índio criar uma menina que será mais tarde a sua mulher (esposa) mais jovem. O equilíbrio da ordem cronológica (idade) não é um fator primordial na cultura Asurini.

A mulher Asurini pode ser fator preponderante na formação de personalidade masculina, por meio do casamento geracional. “Aquele que eu criei” tem este sentido, como termo de referência usado pela esposa mais velha para o marido jovem. É natural ouvir que uma mulher mais velha deu à outra (parente próximo) o marido, a quem ajudou a formar (MÜLLER, 1993, p. 123).

Meu marido me ajuntou pequenininha, aí fui crescendo, né. Com mais ou menos seis anos. Minha mãe, quando eu tava pequenininha, já começava a ficar grande, ela desapareceu. Quem me criou só meu avô e ela (1ª mulher do marido).

Tuwa

Meu marido que me criou, né? Que nem pai, né? Porque meu pai morreu cedo. Acho que eu tinha 9 anos quando meu pai morreu, aí ele me criou. Aí mamãe que casou primeiro com ele. Aí depois eu fiquei com ele. Aí ele falava muito para mim que tem que fazer isso, isso, isso.

Myra

Os casamentos entre gerações em poligamia são os mais comuns e valorizados entre os Asurini. Os grupos de parentesco bilateral, como irmã da mãe ou do pai, filha do irmão ou da irmã, ou relações entre cunhados, sogro e genro geram potenciais maridos umas das outras.

Os grupos naturais de casamentos são entre irmãs, mãe e filha e um espaço diferenciado, caracterizado pela maior possibilidade de união entre aquela que criou ou aquele que criou o futuro marido ou mulher.

Casei bem pequenininha do tamanho de Apijawa. Ele era casado com Ajurui, aí depois ele casou com Taimira. Aí ela largou ele, aí eu fui lá. Mamãe me deixou lá. Hum, hum, porque meu pai não queria que ele ficasse sozinho, aí me deixou lá.

Tewutinemi

Casei com 14 anos. O marido da minha irmã Tewu era meu 1º marido. Ele já tinha casado comigo né, mas ele já tinha casado com outra mulher, então tinha três mulheres, eu, minha irmã e outra mulher. Acho para mim que é ruim demais ter duas mulheres, três comigo, era muito ruim para mim.

Taimyra

As crianças Asurini pouco a pouco assimilam e absorvem além das práticas socialmente aceitas por seu grupo, também por inferência, os valores, as atitudes, os direitos e deveres de seu grupo.

Considerando que é uma cultura em que as crianças convivem em casas sem paredes e ao lado das redes de seus pais, elas muito cedo deduzirão a importância, as formas, os “segredos” e os eventos característicos da intimidade e da sexualidade de seus pais, sem que alguém expresse explicitamente estes valores ou estas informações.



A criança Asurini, ao nascer, é prometida para um parceiro mais velho, que vai ajudar a criá-la, ou prometida para uma outra criança, com quem irá se “casar” na idade adulta, o que desencadeará forte relação entre as famílias na preparação do relacionamento do futuro casal. São relatados casos em que a promessa foi cumprida e o casal conseguiu constituir família organizada. Há outros relatos em que o casal, em comum acordo ou não, seguiu caminhos diferentes (Figura 26).



Figura 26 - A promessa de casamento traça o futuro dos jovens Asurini  
Fonte: Alberto Ampuero

Quando o menino nasceu né, aí eu acho que era nós que escolhia. Tu vai casar com minha filha. Às vezes não dá certo porque tem que esperar, esperar, a criança ficar grande. Tem um que espera e tem outro que não espera não, casa logo.

Myra

Meu irmão foi prometido, mas não deu certo. Ela não queria muito ele e nem ele queria muito ela. Ele ficava assim com ela, como amigo, né? Aí não deu certo para os dois porque foi a mãe e o pai que escolheram. Eles terminaram e ficaram falando tipo normal de novo, eles não se brigavam, nem nada não!

Ipikyri

Fomos morar junto eu tinha uns 10 anos. Aconteceu porque era a mãe e o pai que escolhiam. Naquele tempo o pai dele e a mãe dele me escolheram e minha mãe mais meu pai, escolheram ele. Quando eu era pequena eles me criaram. Me davam comida assim, me chamavam lá para brincar. Eles me criaram desde pequenininha.

Ipikyri

A cultura Asurini, ao mesmo tempo em que convive com a promessa, exercita seu poder de decisão. O homem e a mulher não exercem papéis de posse. Se qualquer um deles desejar sair do relacionamento, enfrentará o companheiro e dirá que deseja a separação, o que é encarado com naturalidade pelo outro e pela comunidade.

Ham, ham, eu separei e fiquei com Takiri. Ele ficava me gostando. Ele casou com minha irmã mais velha, com a Tara. Aí ele falou: vou ficar contigo. Aí eu diz: não, tu quer casar com minha irmã, porque que tu quer ficar comigo? Aí ele disse: não, eu não quero mais ela não. Aí ele ficou comigo.

Matuja

Era muito ruim para mim, porque outra briga. Aí eu que quis sair do casamento. Aí, eu conversei com ele. Não aceitei ficar lá muito não.

Taimyra

Um aspecto importante que a tradição Asurini revela é que quando é tomada a decisão de separação, geralmente porque outro relacionamento já está iniciado ou desejado, na passagem de uma casa para a outra há um intervalo em que o cônjuge, principalmente o homem, fica ausente da aldeia, na roça, na pesca, na caça ou na cidade.

A mulher, a mãe, ainda é figura central na orientação na tomada de decisão com relação à vida dos filhos (Figura 27). O grupo doméstico é liderado pelas mulheres por serem a unidade básica de produção e de intermediação entre todos os membros do grupo.



Figura 27 - A mulher mãe na família Asurini: figura central das decisões e orientações.  
Fonte: Alberto Ampuero.

Quando o homem se “casa”, ele se muda para a casa da mulher, o que define que, se o casamento não der certo, ele sai em busca de outra mulher na mesma família, ou do mesmo grupo, para garantir a sua permanência no lugar de origem.

Pode-se observar, entretanto, que na grande parte dos casamentos atuais a prática da mulher se mudar para a casa dos sogros está cada vez mais presente, fortalecendo o papel da importância ou poder das sogras que colocam as noras sob sua proteção, cuidados e ensinamentos. As mulheres são responsáveis pelas articulações e negociações para que os casamentos de interesse do grupo familiar aconteçam.

Não escolhi meu primeiro marido, não. Eles que mandaram. A minha mãe que mandou eu casar com ele e aí. Eu não queria casar com ele e aí na marra me mandaram casar com ele. Eu tinha 12 anos.

Matuja

Paulinho ficava assim, pra cima e pra baixo lá na rua (em Altamira). Preferi ele não ficar lá, no meio de branco. Assim não: tem mulher por aqui. Tem que ficar na aldeia. Ele já gostava de Tiryka. Aí eu falei. Agora pronto. Vão se juntar mesmo.

Tuwa

Os casamentos acontecem, mesmo que não correspondam ao anseio ou desejo do jovem ou da jovem. Os projetos pessoais não parecem ter espaço para realizarem-se nessa cultura. Observa-se que, ao se perguntar qual o sonho de cada mulher, a resposta é que não sabe, parece que não sabe, salvo rara exceção:

Se eu não arrumasse meu marido (prometido) até agora, eu ia ficar solteira. É, eu ia ficar estudando demais mesmo até eu me formar. Pior que tem gente que não estuda. Eu ia me casar, mas não era tão cedo não!

Ipikyri

A reflexão sobre as regras matrimoniais do povo Asurini remete à questão da importância da interação do sujeito com o meio social na aquisição de conhecimentos e habilidades.

Vygotsky (1984) concebe o sujeito socialmente inserido em um meio historicamente construído, valendo a partir do entendimento desse meio que, vivenciado, se constitui em fonte de conhecimento.

Assim, na vivência dessa diversidade de estruturas familiares, percorrendo e compartilhando com seus pares os pensamentos e os sentimentos desencadeados pela tessitura das relações, a criança e o jovem Asurini estão assimilando e compartilhando os aspectos culturais mais delicados da intimidade de um povo.

A complexidade das relações e o preparo natural ocorre desde pequenos, por meio da expectativa da promessa de casamento ou de ser criado por alguém mais velho, que não seu pai ou mãe, e que será seu marido ou sua mulher futuramente.

Há um aceite das decisões e das definições gerais de sua vida pelos critérios da mãe, do pai ou de outros personagens que partilham da mesma cultura.

A aldeia é um meio social historicamente construído, gerador e fonte de conhecimentos a partir da interação dos sujeitos no processo de desenvolvimento, e as crianças apreendem a realidade à que estão expostas e submetidas.

Tomasello e Kruger (1993) reforçam a importância do papel da estrutura preexistente da cultura no desenvolvimento das crianças, representado por seus jogos, seus rituais, suas instituições e seus modelos culturais, seus roteiros intencionais e suas características gerais. Influenciados pela versão da estrutura cultural com que convivem, as crianças desenvolvem modos culturais específicos que não se dispuseram a aprender e que ninguém se dispôs a lhes ensinar. Elas simplesmente participam do processo cultural e, como resultado, aprendem modos de se comportar, pensar, sentir e agir.

Tomasello e Kruger (1993) reforçam, ainda, que a cultura ocasionalmente se impõe sobre as crianças sob a forma de instrução intencional, gerando uma aprendizagem que se baseia nos padrões preexistentes para a consolidação da formação cultural.

Categoriza-se a aprendizagem cultural das regras matrimoniais que definem as relações familiares como APRENDIZAGENS PLANEJADAS, promovidas na forma de instrução intencional como método de educação de modos, valores e crenças que reflitam práticas socialmente planejadas (TOMASELLO, 2000).

A organização familiar dos Asurini, também responsável pela socialização primária – isto é, processo pelo qual o indivíduo aprende a agir, pensar, fazer na sociedade –, é planejada desde o nascimento. Embora não haja uma obrigatoriedade de perpetuação, de modo geral os grupos aceitam e se submetem à vontade dos pais ou adultos na condução da escolha.

A seguir, serão apresentados como se tomam decisões na aldeia Asurini, como se estabelecem as regras de convivência na aldeia e a distribuição de papéis quanto aos afazeres e à própria organização cotidiana do grupo.

#### **5.4.2 Regras de Convivência**

Os Asurini, dentro da tradição Tupi, não têm um cacique que detém o poder sobre o povo. O comando e as definições sobre as questões que envolvem a aldeia são de responsabilidade das lideranças, oficialmente masculinas, que compartilham as opiniões e as decisões a partir da reunião do conselho. Essa prática é acatada pelas mulheres, que também desenvolvem seu grupo de liderança, que atuam a partir da influência que exercem sobre os maridos, os irmãos ou os filhos e das opiniões que emitem com relação à tomada de decisões.

O poder das mulheres Asurini está associado ao domínio dos saberes e fazeres culturais. Quanto mais sabem e quanto mais competentes forem no saber fazer, no melhor produzir materialmente, maior sua liderança e importância na aldeia.

A mulher domina a manufatura das panelas de cerâmica universalmente, porque o homem não pega no barro. Ela detém o conhecimento da tessitura das redes, possui a responsabilidade da pintura corporal e, com relação aos alimentos, é responsável pela sua produção na quase totalidade, incluindo a feitura. Esses poderes a tornam valorizada e favorecem sua capacidade de ter outras mulheres à sua volta, tais como filhas, noras e mulheres mais novas do marido.

As mulheres mais velhas são as maiores detentoras de poder. Elas comandam as mais jovens e se tornam referências para elas. Elas decidem pelos filhos, pelas filhas, pelas noras e pelas mulheres mais novas do marido,

principalmente porque são respeitadas e valorizadas por terem sabedoria e conhecimento. Os homens mais velhos são também muito valorizados e sua sabedoria representa patrimônio cultural do povo Asurini (Figura 28).



Figura 28 - Os mais velhos da aldeia Asurini são respeitados pela sabedoria.  
Fonte: Alberto Ampuero.

Ajuru'i é a primeira mulher do meu marido. Ela sabe demais. Ela sabe pintar, sabe fazer tudo e panela, sabe fazer até desenho que Mureyra faz. Ela terminou de me ensinar. Ela mesma me ensinou demais. Agora ela cuida de criança.

Tewu

A mulher mais velha do meu marido ensinava a gente a fazer as coisas. Fazer comida, fazer as coisas de casa. Ela ajudava muito a gente. Ela ajudava a gente como mãe. Mandava fazer as coisas, fazer artesanato. Ensinava a pintar, a fazer pintura.

Taimyra

Não tenho sogra, só a mulher mais velha. Ela me ensinou uma porção de coisas. Era ela que fazia tudo, agora sem ela eu estou fazendo. Era ela que tomava conta do marido, agora sem ela...

Tuwa

Mesmo depois de casados, a maioria dos filhos permanece morando com os pais. A capacidade de atrair para si outros parentes aumenta o prestígio da família, determinando que as casas cresçam, abrigando as famílias dos filhos casados, ou ocasionando a construção de casas muito próximas, ligadas sempre pela mesma

área de cozinha, que é externa, separada da casa. É fundamental a concordância e o apoio da família para que seja possível a convivência.

Os dois que casam continuam morando com os pais e sogro talvez porque o pai do homem quer que ele fique lá. Se a mãe quiser que eles fiquem morando junto com ela, aí eles não saem de lá não. Nós falamos para mamãe se ela deixava a gente morar assim só, aí ela deixou.

Ipikyri

As mulheres Asurini casam a partir de 10 ou 12 anos e têm filhos após a primeira menstruação. Podem morar na casa dos pais da mulher, mas grande parte dos jovens casais mora com a família do homem, determinando para a sogra o importante papel de “acabar de criar”, de dar acabamento ao aprendizado cultural das jovens mulheres de seus filhos.

Observa-se uma convivência de muita ajuda, cumplicidade e preocupação constante de inclusão da nora em todas as atividades ou vantagens que sejam oportunizadas. A sogra ajuda no cuidado com o marido, com os filhos, com os afazeres domésticos e com a produção artesanal.

Quando casei, minha mãe dizia que eu ia ter que me virar para pintar meu marido. A mãe dele me ajudava. Todos nós somos assim. A irmã pinta o irmão. Mãe, avó, todas podem pintar.

Apyrakamy

Os Asurini organizam suas vidas e seus relacionamentos a partir do pertencimento a um grupo familiar, fator muito importante na construção de sua identidade. As unidades familiares são, em geral, estruturadas em torno das mulheres.

Os valores de solidariedade, de partilha, de respeito e de ajuda aos idosos são desenvolvidos no dia-a-dia, a partir do permanente intercâmbio entre os membros da família. Esta ajuda sistemática da base familiar é muito observada na



execução da roça. Os jovens acabam suas roças mais rápido e vão ajudar os mais velhos. Geralmente os mais velhos oferecem mingau e todos acolhem ao convite e derrubam, brocam ou limpam o terreno.

As crianças aprendem esses exemplos de solidariedade porque acompanham, participam, observam e imitam os mais velhos.

Um fato presenciado muitas vezes na aldeia é o mutirão de limpeza, que reúne adultos e crianças numa verdadeira festa de trabalho conjunto, de colaboração com os mais velhos, de participação na vida da comunidade, geralmente coordenada por líderes, professores ou enfermeiros.

Muitos acontecimentos são justificativas para que ocorram reuniões para comerem ou trabalharem juntos. A boa caça ou pesca de um membro da família é compartilhada com todos (Figura 29).



Figura 29 - Fartura de alimentos compartilhada (29a, 29b).  
Fonte: Alberto Ampuero.

Quando minha cunhada faz comida, ela chama todo mundo, quando eu faço nós todos comemos. É, aí eu chamo minha sogra, minha cunhada. Quando tem muita comida né. Nós come tudo junto, né?

Ipiriki

Os membros mais velhos da aldeia, que não têm mais idade ou saúde para a caça, pesca ou produção na roça, são inteiramente apoiados pela família e por outros membros da comunidade. Seja a caça, a pesca ou mesmo o que compram na cidade como pão ou refrigerante, tudo é dividido pela mulher para a família e uma parcela é reservada para os mais velhos da aldeia. A entrega dos alimentos é feita pelas crianças.

Os principais rituais dos Asurini, o Turé e o Maraká, são oportunidades de compartilhamento de refeições, envolvendo diferentes grupos domésticos ou toda a aldeia. São refeições ofertadas por indivíduos chamados de Boa Kara, que significa “o que recebe convidados e distribui alimentos”, portanto, são encarregados da caça, coleta ou oferta dos alimentos (MÜLLER, 1993, p. 84).

Esses rituais consolidam a prática permanente de compartilhamento, de solidariedade, de partilha de bens, que é uma forte característica dos Asurini.

A prática de divisão de bens é influenciada não apenas pela participação no mesmo ambiente físico, mas, principalmente, pelas várias atividades sociais e até mesmo pela instituição familiar, que promove aprendizagem altamente significativa.

As crianças Asurini crescem na vivência de uma grande família. A vida é comunal e as atividades, os rituais, os materiais, os alimentos são compartilhados com pais, irmãos, primos, avós e outros, o que lhes possibilita experiências de formas específicas e particulares.

A transmissão de saberes relativos à convivência com a família e às outras pessoas é uma prática semi-informal, denunciando a intencionalidade dos pais em fazer as crianças participarem e se envolverem nas ações de solidariedade, de partilha e de apoio, principalmente em direção aos mais velhos.

As regras de convivência exigem uma aprendizagem orientada, considerando que os esforços da criança têm o permanente auxílio dos adultos, seja pela observação, pela participação nos processos ou eventos, ou mesmo pela orientação direta dos pais ou membros mais velhos da família.

Essa seção apresentou a distribuição de papéis decisórios na aldeia, o planejamento do trabalho e as responsabilidades cotidianas. A seguir, tratar-se-á das práticas relacionadas à maternidade.

### 5.4.3 Maternidade

A mulher Asurini, ao engravidar, não divulga a informação por, pelo menos, 3 ou 4 meses, resguardando sua liberdade de ficar com este filho ou não. Se a criança for desejada, após esse período ela comunica a gravidez ao marido, pois já não há mais risco de dúvidas de ela continuar ou não com a gravidez.

A partir da decisão de manter o bebê, o principal preparativo é a confecção da rede que servirá de apoio para o parto. Essa rede é especial, com um buraco no centro, por onde a criança passa na hora do nascimento (Figura 30).



Figura 30 - A rede do parto é tecida durante a gravidez (30a) e depois é utilizada pela mãe e pela criança (30b).

Fonte: Alberto Ampuero.

A mãe escolherá dentre as mulheres da aldeia, a professora ou a enfermeira da FUNASA (Fundação Nacional de Saúde), a pessoa que fará o parto e que pegará a criança. Essa pessoa que ajudará a criança a nascer deverá confeccionar a tipóia que irá carregá-la. Quando a escolhida é uma enfermeira ou uma professora, a própria mãe encomendará da avó ou tia a tipóia que a “parteira” presenteará a criança ao nascer.

A mulher Asurini não deixa de trabalhar durante a gravidez. Até o momento do parto ela continua cumprindo todas as rotinas do seu dia-a-dia.

Na tradição Asurini, a figura do pai é bastante difusa, considerando que todos os homens que tiverem relações com a mulher grávida se tornarão “pai pouquinho”. Quanto mais relações e sêmen a grávida tiver, mais bonito e forte será o bebê. Esses pais podem ser do mesmo grupo doméstico, ou a figura do namorado ou, ainda, uma pessoa escolhida pelo seu prestígio de bom caçador, que “sabe muito” de festa ou de artesanato (Figura 31).



Figura 31 - Um bebê forte e bonito pode ter “pais pouquinhos”.  
Fonte: Alberto Ampuero.

Minha mãe fala tudinho isso daí pra mim. Dizendo que quando mulher foi com o namorado e que quando marido faz filho pra ela, aí ela pensa que o namorado ajuda a fazer o menino.

Matuja

O pai pouquinho, a história que antigo fala, é assim: que quando mulher está buchuda e outro homem foi com ela, né, aí dizendo que pode dizer que é pai pouquinho. Eles pensam que vai fazer um pedaço do menino.

Matuja

Esse fator é relevante, porque o “pai pouquinho” assume responsabilidades para com a família e sempre dividirá a caça, pesca e outros bens com eles. Assim como aquele “pai pouquinho” vai ser sempre convidado para ir comer com aquela família, ele começa a fazer parte daquela família.

A mulher decide se quer ter apenas o marido como pai de seu filho ou se terá “pais pouquinhos”. Mas a culpa será dela se seu filho nascer feio e fraco. No entanto, fica claro que o marido é o “dono” daquele filho. Alguém fez para ele, então é dele. Assim, o marido sempre será o responsável pelo bebê, assim como pela prole da mulher, caso ela tenha filhos do primeiro marido.

Após o nascimento, essa criança passará a ocupar todo o tempo da mãe, que transformará seu colo em berço ambulante (Figura 32).



Figura 32 - O recém-nascido tem atenção integral da mãe (32a). A mãe será o berço ambulante nos primeiros anos (32b)

Fonte: Alberto Ampuero.

Depois de, aproximadamente, três dias de resguardo absoluto da mãe e da criança, a mãe, pouco a pouco, volta às suas atividades domésticas. A sociedade Asurini é tradicionalmente agricultora, de caça, de pesca e de coleta, atividades em que a mulher participa de forma integral na roça e de forma opcional na caça, pesca e coleta. A mãe, como berço ambulante, que não larga o bebê para desenvolver estas atividades, termina repassando aos filhos experiências e práticas específicas pelo estreito contato com o corpo da mãe, durante o dia inteiro.

Tomasello e Kruger (2000) realçam os trajetos culturais que conduzem as crianças ao desenvolvimento cultural a partir de “esquemas” específicos. Os bebês, desde cedo, tornam-se familiarizados com a sensação de serem carregados enquanto a mãe caminha, com o odor da pele da mãe, o calor do sol sobre sua cabeça, o gosto e o cheiro do leite materno.

Essas experiências ficarão marcadas para sempre no repertório particular daquelas crianças, como uma segunda natureza. São parte das características da sociedade que o adulto não se propôs a ensinar e que o bebê não decidiu aprender. São experiências que, assimiladas, concorrem para a aprendizagem cultural daquela sociedade.

O pai ficará muito mais tempo em resguardo, não podendo trabalhar, comer alguns tipos de alimentos e tomar atitudes negativas com a família ou com outras pessoas da aldeia.

Quando o bebê chora sem razão aparente, é porque o pai fez alguma coisa errada.

O nascimento de uma criança implica preparação do grupo quanto ao sustento da família, considerando que serão cumpridas as exigências de resguardo

do pai que, durante alguns meses, dedica-se ao filho. Essa tradição tem diminuído em sua prática devido ao aumento de natalidade das famílias Asurini.

No mundo Tupi, o marido é protagonista muito importante no parto. É ele quem se recolhe à rede, e não a mulher, e faz o resguardo, considerando importante para a sua saúde e a do recém-nascido (LARAIA, 2006).

A rotina da mãe de tomar o banho no rio, somente é quebrada nos sete primeiros dias em que a criança e os pais tomam banho em casa, pois um espírito morador no rio, chamado Caruara, pode levar a criança. Assim, o bebê não pode ser deixado sozinho, porque o Caruara o carrega.

Após o nascimento do bebê, o resguardo sexual é de muitos meses, pois os homens não gostam de procurar as mulheres quando os bebês estão muito pequenos. O bebê passa a fazer parte da vida da mãe, que não o deixa para nada. Inclusive para dormir, a maioria das mulheres carregam-no para a rede do marido.

A criança ficará no colo da mãe, que a amamentará até quando um outro bebê nascer, ou mesmo dividirá o peito com ele. Nesse caso, a criança passará para o colo da avó, da tia ou dos irmãos mais velhos. As crianças começam a ajudar no cuidado com os irmãos desde muito cedo (Figura 33). Aos 3 anos de idade, elas já ajudam a mãe olhando o irmão menor, não permitindo que coloque objetos na boca e não se afaste do local definido pela mãe. As crianças auxiliam, também, no transporte de materiais, vasilhas, alimentos, desde que possam carregá-los.

Quando os dois querem dormir juntos, quando dá um frio assim, a mulher vai lá para a rede do homem. Ela leva junto o seu bebê ou deixa lá e quando ele chora, ela pega.

Ipikyri



Figura 33- A aprendizagem para ser mãe começa muito cedo (33a, 33b).  
Fonte: Alberto Ampuero.

As meninas já demonstram autonomia no treino para ser mãe. Carregam no colo crianças até com mais de um ano, banham, trocam a roupa, fazem dormir e alimentam. As crianças, desde muito cedo, ajudam em todas as tarefas domésticas e colaboram em todas as atividades dos pais. Os meninos acompanham os pais e as meninas ficam muito próximas da mãe (Figura 34).

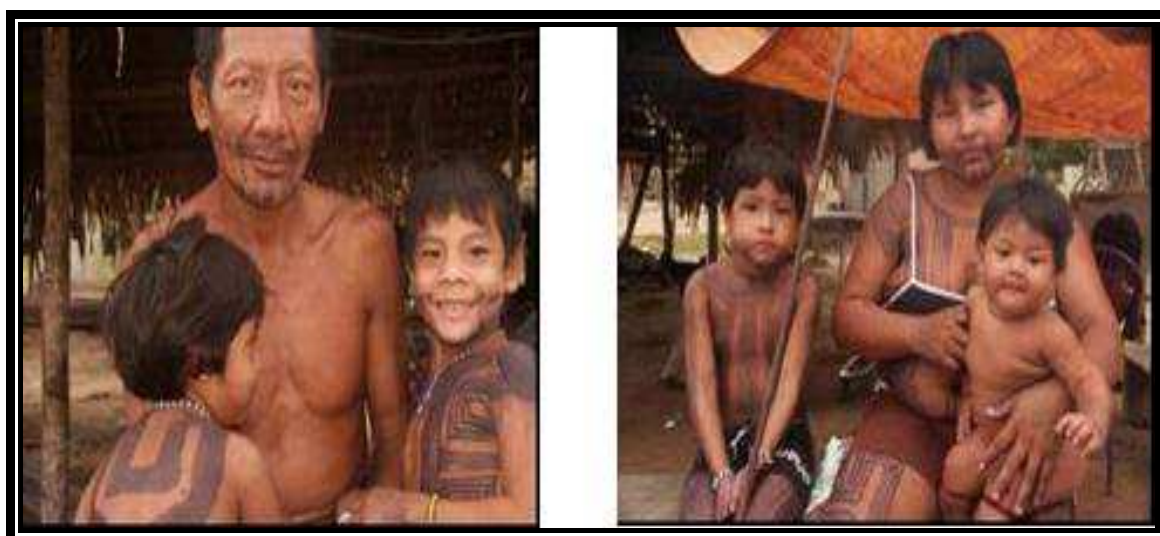


Figura 34 - Os pais orientam os filhos (34a) e as mães orientam as filhas (34b)  
Fonte: Alberto Ampuero

A mãe Asurini não chama, não grita com os filhos. Se a criança está



chorando, ela parece não ouvir. Se for perguntada sobre o que está acontecendo com a criança, ela diz: está aborrecida. Quando a criança cala, se aproxima e pergunta o que quer ou o que foi. O relacionamento acontece com uma grande parcela de respeito ao jeito de ser dos filhos, mas as ordens não são discutidas, são obedecidas (Figura 35).



Figura 35 - Relação mãe-filho: pouca fala e muita autoridade.  
Fonte: Alberto Ampuero.

A gente não chama nosso filho para tomar banho. A gente manda tomar banho. Somos responsáveis por isso. A gente diz: vai pintar o teu pano e elas vão.

Apyrakamy

A menina Asurini, desde que nasce, inicia o treinamento para ser mulher. Muito pequena, a identidade de gênero a diferencia dos meninos da mesma idade, pois os colares, pulseiras e o tapukura (cinto de contas coloridas) passam a fazer parte de suas vidas, não como adereço de passeio e sim aquele adorno que passará a fazer parte do próprio corpo, da própria vida da criança (Figura 36).

Depois que cai o umbigo, os velhos dizem que é no lugar do umbigo que temos que enfeitar, botar pulseiras e tapukura (cinto de contas) nas pernas; eles usam para engrossar as pernas e no lugar do umbigo é porque a criança sente falta do umbigo.

Apyrakamy



Figura 36 - Os adereços acompanham a criança desde o nascimento (37a) e os adornos farão parte do próprio corpo da criança (37b, 37c).

Fonte: Alberto Ampuero e João Ramid.

A pintura corporal que a identifica como Asurini está diretamente relacionada às avós e às mães, que se preocupam em pintar seu corpo ou que têm disponibilidade para tal. Observa-se que uma característica atual das Asurini é a prole numerosa, o que implica pouco tempo para essa atividade (Figura 37).



Figura 37 - A pintura corporal é a marca identitária mais forte do povo Asurini (37a, 37b)

Fonte: Alberto Ampuero

A pintura de crianças é feita com desenhos amplos e largos, pois elas são impacientes e precisam ser pintadas rapidamente (Figura 38).



Figura 38 - Pintar os filhos ou netos é atividade prazerosa (38a, 38b)  
 Fonte: Alberto Ampuero

O aprendizado ou a transmissão dos saberes culturais com relação à maternidade ou aos conhecimentos para ser mãe iniciam muito cedo. Não há um período específico, desde que ela possa atender aos comandos da mãe ou do pai. Há uma intensa participação da criança menina na vida da mãe, estando sempre próxima, brincando com os objetos da casa, ajudando no cuidado com os irmãos, nas tarefas caseiras e na iniciação ao artesanato (Figura 39).



Figura 39 - As crianças passam dos cuidados da mãe para a atenção dos irmãos mais velhos (39a, 39b)  
 Fonte: Alberto Ampuero

Como a relação de ajuda entre pais e filhos não inclui muitas falas, teimas

ou recusas em fazer as tarefas que lhes são solicitadas, as meninas ou os meninos simplesmente fazem, ajudam, participam. A aprendizagem é orientada por meio da solicitação e execução das tarefas. Assim, a maternidade é preparada, ensinada e aprendida no fazer, na rotina da aldeia. Ajudar os pais nas atividades diárias é uma tarefa que, uma vez aprendida, fará parte da vida cotidiana Asurini; é uma aprendizagem importante na aldeia. A relação que se estabelece é de responsabilidade, mas também de ajuda ao grupo familiar, tornando-se um elemento de coesão social. Há possibilidade, a partir da maternidade, de expandir a família “alargada” por meio da relação de “pai pouquinho”, que também contribui para a manutenção familiar, tanto material, quanto social. Criam-se novos laços entre os grupos e as responsabilidades também são divididas.

## **5.5 AFAZERES DOMÉSTICOS**

As mulheres Asurini são a base da produção de alimentos, agregando, nessa tarefa, irmãs, filhas, sobrinhas, não somente na atividade, mas também em sua casa. Essa expansão fortalece sua produção a partir do compartilhamento das tarefas básicas de subsistência da família. Ela trabalha muito, assumindo a responsabilidade de processamento do alimento colhido, preparo da comida, organização da casa e as demais tarefas relativas à confecção de artesanato.

Gosto de trabalhar, né? Eu gosto é de tudo. Gosto de cozinhar, de fazer comida, de ir para a roça, eu gosto é de tudo, né?

Myra

O trabalho produtivo se inicia ainda na infância e se intensifica com o casamento, que ocorre sempre entre 10 e 14 anos, quando a menina ainda não viveu nada da juventude, apenas inicia a puberdade. Essa classificação em fases não parece existir na aldeia. O tempo é mensurado a partir do que se pode fazer.

Como a gravidez ocorre a partir da menarca, a maternidade pode atropelar a jovem Asurini com suas responsabilidades e afazeres, somados às funções de dona de casa e esposa, com evidente sentimento de perda da infância. No relato a seguir, constata-se um certo sentimento de vivências perdidas por parte da menina.

A gente tinha vida de criança de outro jeito, o adulto é de outro jeito né? A gente não brinca mais, a gente não vai correr no terreiro, assim que nem os meninos que brincam, a gente agora tem que fazer comida para o marido, para os meninos. [...] É assim que eu me senti, lavava a roupa dele, minha roupa, cuidava da casa, cuidava da casa da minha sogra porque nós morávamos com ela. Assim eu que fazia comida [...].

Apyrakamy

Como já relatado, os afazeres das mulheres na aldeia são muitos. Elas se ocupam da produção material e da educação dos filhos e filhas. Elas devem decidir o presente e o futuro de sua prole, assim como de seus relacionamentos na aldeia. Elas são trabalhadoras, líderes, mães, sogras, esposas e amantes, tudo ao mesmo tempo. Com essas incumbências, seus afazeres são muitos e, ao mesmo tempo, essas tarefas lhes conferem poder, prestígio e responsabilidades nas tomadas de decisões. A mulher Asurini é responsável pela transmissão e manutenção de sua cultura.

Os afazeres domésticos fazem parte da proposta de vida da mulher Asurini e se configuram com aprendizagens orientadas pelas mães, para as meninas, e pelos pais para os meninos.

Dos afazeres domésticos, a roça se destaca pela intensidade das tarefas, pela dureza da proposta e pela sistemática oferta de experiências para as crianças, que iniciam sua aprendizagem quase bebês.

### **5.5.1 Roça**

O povo Asurini é agricultor por tradição. Todos os membros da comunidade têm suas roças, que são abertas próximas umas das outras pelos maridos de um mesmo grupo familiar. As mulheres plantam as roças abertas, e esse plantio é um trabalho realizado sempre pelo grupo feminino daquela família. Mesmo que a roça seja aberta pelo homem, ela pertencerá à mulher que a plantou ou às mulheres que a plantaram. Quando o terreno está limpo, pronto para o plantio, elas dividem-no entre si, consolidando que a produção na roça é de domínio definitivamente feminino.

A divisão de tarefas é bem definida. O homem é responsável pela derrubada, pela broca (preparo do terreno para o plantio) e queima da mata; e a mulher pela limpeza, plantio, cuidados e colheita.

Na primeira fase de derrubada, broca e queima da mata, que envolve inteiramente o homem, a mãe o acompanha com todos os filhos. Abre o acampamento, ata a rede, leva o algodão ou as miçangas para trabalhar, e fica esperando que as atividades do marido aconteçam. Os filhos ficam por perto, brincando de brocar a roça, brincando de fazer roça (Figura 40).



Figura 40 – As crianças aprendem a brocar brincando (40a, 40b).  
Fonte: Alberto Ampuero.

[...] o homem não vai sozinho pra roça. Eu chamo isso de virtude que as mulheres dão para os maridos, indo pra roça junto, levando a água, a rede, fazendo o fogo. Ela fica lá na rede, esperando o marido e as crianças brincando em volta.

Professora Lú

A virtude que a professora Lú ressalta representa os próprios valores do trabalho na roça e na aldeia. A mulher assume com vigor o papel de transmissora de saberes no processo de ensinar a importância da roça e valoriza a família quando vai junto para a roça. Se ela não for, há o risco de o marido e as crianças não irem também. Quando as crianças vão junto com a família para a roça, vão brincar de aprender alguma coisa e fazem uma festa no local.

Essa participação das crianças é um laboratório de aprendizagem pela observação e pela experimentação, quando já iniciam o trabalho com a terra a partir de dois anos (Figura 41).

E vou sempre na roça. Levo as crianças para trabalhar, ajudar e fazer. Eles ajudam a plantar mandioca e plantar macaxeira. Tudo que a gente planta na roça eles plantam. Eles começam assim... Essa aqui já tá começando, tem dois anos, já.

Tewutinemi



Figura 41 - A roça, laboratório de aprendizagem (41a, 41b)

Fonte: Alberto Ampuero

As crianças participam de todo o processo da roça. A derrubada é o momento em que, além da família, participam outros homens do grupo familiar (como o “pai pouquinho”), sendo atividade exclusiva do sexo masculino. Esse momento é especial para os Asurini. Há uma expressão de tristeza e um sentimento de perda quando as grandes árvores são derrubadas. Em alguns momentos os participantes fazem o choro ritual, a lamentação. Mesmo assim, o clima é de festa e é comemorado com oferta de mingau a todos que participam. O mingau é uma alimentação especial para os Asurini, sendo ofertado em momentos de festas e rituais.

A queima que agrupa os materiais brocados é uma fase em que as crianças são mantidas a distância e o dono da roça a delega para outro homem da família, para não correr o risco da roça não queimar adequadamente. Depois do terreno limpo, da retirada de paus maiores, inicia-se o preparo da terra para o plantio e, fundamentalmente, começa o trabalho feminino na preparação da roça.

O plantio dos alimentos é o momento de maior participação de toda a família, considerando que, atualmente, o homem também colabora na abertura das covas. É a fase em que as crianças participam mais ativamente, sem os riscos dos momentos anteriores (queimaduras, acidentes).

As crianças ajudam na roça. A gente cava o buraco para eles, né. Aí elas plantam. Põem a muda no buraco e puxam a terra. Com cinco seis anos já começam a trabalhar. Trabalham pouquinho, só um pouquinho mesmo.

Taimyra

O Murupá já tem seis anos. Nós cavamos buraco e ele coloca o pedaço de maniva dentro do buraco. Menino e menina é a mesma coisa. É do mesmo jeito. Pai manda, mãe manda. Na hora da broca as crianças ficam olhando o pai e aprendem.

Myra



Essa participação infantil vai aumentando gradativamente, definindo-se na medida em que cresce a função masculina e feminina. Os meninos acompanham os pais na broca de arbustos e pequenas árvores, usando também pequenos facões e machados. Eles vão aos poucos ampliando suas participações, na medida em que crescem e desenvolvem suas habilidades (Figura 42).



Figura 42 - As crianças brocam na medida de suas possibilidades.  
Fonte: Alberto Ampuero

Na aldeia cada um faz a sua roça. Kwain faz a nossa com Murupá e Okará. Okará ainda não derruba pau grande. Nas brocas, ele broca. Ele vai fazer dez anos em junho. Já o Marupá já derruba pau grande assim, ele tem treze anos.

Myra

As meninas acompanham a mãe na limpeza diária do terreno da roça e nos cuidados com a plantação. As atividades femininas aumentam bastante no tempo da colheita, pois quem vai colher os frutos do plantio (o milho, a mandioca) é sempre a mulher, que sabe fazer bem esse tipo de trabalho.

As crianças, meninas e meninos, também ajudam a colher, a empilhar e a carregar (Figura 43). A partir do momento em que o produto chega à aldeia, seu processamento e transformação em alimento é responsabilidade das mulheres, que os transformam, organizam e distribuem entre as famílias.



Figura 43 - As crianças e jovens participam da produção alimentar.  
Fonte: Alberto Ampuero.

Vale ressaltar que as práticas de plantio, que uma criança aprende mais ou menos individualmente pela participação direta, se fazem por processos de aprendizagem cultural cooperativa. Neste caso, é relevante que a base cultural requiera que as técnicas sejam inventadas por alguém, praticadas e aprimoradas por outros, para que o processo se aperfeiçoe e seja transmitido aos mais jovens.

O trabalho na roça e a transmissão das formas de organização do trabalho, das técnicas de derrubada, de broca, de queima, de plantio, de cuidados e de colheita se fazem de forma sistemática e orientada.

A primeira fase de participação por observação em que a criança não é, ainda, convidada a participar, nos sugere a **aprendizagem esperada**, a partir da qual não há sistematização do processo, e o povo Asurini acredita que a sua criança vai aprender. Nessa fase, há variação entre as famílias, das formas de condução, das motivações e das idades de iniciação.

A segunda fase, em que a criança é convidada (convocada) a participar, é orientada pela mãe nos diversos tipos de tarefas da roça. Isso já é a vivência e a prática de uma **aprendizagem orientada**, visando à facilitação do processo que exige a presença e o permanente direcionamento dos pais.

Na aprendizagem orientada, nas experiências de agricultura, a estruturação das situações de aprendizagem pode ser muito sutil. Em determinadas ocasiões, o adulto convida ou encoraja ao trabalho; em outras, podem dar ajuda não-verbal, como ajustar a posição do machado proporcional ao tamanho do filho, fato comum no povo Asurini.

### **5.5.2 Alimentação**

O alimento na aldeia é o símbolo da autonomia do povo que planta, colhe, processa e consome os produtos básicos de garantia de sobrevivência. A transformação do produto em alimento utiliza grande parte do tempo das mulheres, pela forma artesanal com que trabalham.

Na fase inicial do processamento ou de transformação da mandioca, as crianças participam ativamente, ajudando a carregá-la, colocando-a de molho na água, retirando a casca e lavando-as.

Até bem pouco tempo, as mulheres ficavam muitos dias ralando mandioca na raiz da árvore de paxiúba. Atualmente, elas ganharam a participação dos homens nessa tarefa, a partir da introdução do catitu como ralador manual; mesmo assim, é uma operação realizada por adultos.

Na seqüência do trabalho, as crianças ajudam a espremer e peneirar a mandioca ralada. Para concluir a produção, a massa vai para a prensa e para o forno, momentos também experienciados somente pelos adultos (Figura 44).

A massa peneirada pode ser utilizada em vários tipos de mingau, consumidos durante o ano todo, ou será transformada em farinha. Nesse caso, a torrefação é operação de risco, tarefa que as crianças começam somente por volta dos 10 anos.



Figura 44 - As crianças aprendem a fazer os alimentos, observando e ajudando os adultos (44a, 44b)

Fonte: Alberto Ampuero

O milho também é um produto básico da alimentação do povo Asurini, sendo utilizado durante o ano todo, principalmente no ritual do Turé, que se inicia durante a colheita das primeiras roças. O milho é utilizado verde e seco em várias formas de preparo, que envolve a família inteira – avó, mãe e filhos –, de forma revezada, colocando as mulheres mais experientes na primeira fase (mais trabalhosa): de ralar, coar e pilar o milho. As mulheres mais jovens são responsáveis pela preparação dos mingaus.

As crianças são envolvidas na preparação das receitas a partir do milho processado, nas tarefas mais simples, sob a responsabilidade da mãe, envolvidas pelo clima de festa que caracteriza a colheita desse produto. Elas têm grande intimidade com o fogo, que fica aceso o dia inteiro no chão da cozinha, área da casa sempre isolada da casa principal, para evitar riscos de incêndio (Figura 45).



Figura 45 - As áreas da cozinha são isoladas da casa (45a).  
As cozinhas são compartilhadas pelas famílias de um mesmo núcleo (45b)  
Fonte: Alberto Ampuero

Desde muito pequenas, quatro ou cinco anos, as crianças pegam café ou outro alimento no fogo. Começam a assar o peixe aos seis ou sete anos, aproximadamente, e aos nove anos já preparam a alimentação básica, fazem café, preparam o beiju, assam o peixe e outras carnes, inicialmente orientadas pela mãe.

Cozinhar, tem menino que aprende só de ver mesmo. Aí às vezes tem de falar com a filha da gente. Tem de fazer comida junto com ela senão ela não aprende sozinha. Tem que falar com ela.

Matuja

Preparar receitas especiais do gosto e do jeito Asurini é privilégio feminino e duas receitas foram destacadas como aquelas de maior predileção – e que a jovem terá que aprender os segredos da preparação.

➤ Mutava (jabuti com castanha)

Quebra-se o casco de jabuti, esquentam-se água, retira-se a carne e coloca-se na água quente para tirar a pele. Lava-se bem e coloca-se para cozinhar, temperado apenas com sal. Quando está fervendo, coloca-se a castanha, na mesma quantidade de jabuti. O jabuti é assado no casco. Coloca-se no casco o caldo que foi

cozido na panela. Mistura-se com farinha, ficando com o aspecto de “chibé”. Primeiro toma-se o caldo com um pouco de carne; depois pega-se a carne que restou, com farinha e castanha, tira-se os ossos e tritura-se no pilão.

► Cutia ou Mutum na Castanha

Mata-se o mutum (ou a cutia), retiram-se as pernas e queimam-se as pontas no fogo. Corta-se o animal em pedaços, tempera-se com sal e coloca-se para cozinhar na água, com castanha-do-pará inteira. Quando cozido, serve-se com farinha ou arroz.

A aprendizagem doméstica da feitura dos alimentos ocorre pela observação e participação ativa, apoiadas na simplificação, correções e ajudas do adulto.

Participar da produção de alimentos e cozinhar é uma aprendizagem que até os sete anos de idade não exige orientação específica, mas os pais acreditam que suas crianças vão aprender por observação e por imitação. Após os sete anos, a aprendizagem é orientada e sistematizada, e especificamente voltada para as meninas, mesmo considerando que os meninos também realizam essa aprendizagem, sem a mesma intencionalidade da mãe em ensinar essas tarefas.

Os homens sabem preparar os alimentos, pois eles devem ser capazes de sobreviver; mas essa tarefa, como já foi dito, é especialmente atribuída às mulheres. Elas têm o “poder”, o controle da atividade.

O povo Asurini tem na autonomia e liberdade duas características fundamentais. Assim, saber plantar, colher, processar e preparar os alimentos é aprendizagem essencial para o exercício dessa autonomia, Saber cozinhar é atividade valorizada e ensinada de forma intencional para a garantia da educação dos membros, de forma apropriada para serem respeitados na sociedade.

### 5.5.3 Cuidados com a casa

A casa Asurini é muito simples (Figura 46). As bases da habitação são a rede e o fogo, que é aceso no chão ou apoiado em pedaços de panelas de barro descartadas. É o espaço predileto das mulheres para desenvolverem suas atividades artesanais. E é privilegiado, pois todos os acontecimentos familiares ali se desenvolvem.



Figura 46 - Detalhe interno de casa Asurini.  
Fonte: Alberto Ampuero.

A casa traduz ou revela a marca, o carisma de sua dona, na forma de guardar ou não guardar os objetos de uso pessoal, no jeito de manter tudo organizado ou tudo fora do lugar, no aspecto limpo ou nem tanto. As mulheres Asurini trabalham muito e estão em atividade o tempo todo (Figura 47).

Eu não pára de trabalhar não. Eu vai na roça, trabalha na casa, varre minha casa, lava louça, faz panela e rede.

Tewutinemi



Figura 47 - O trabalho doméstico interno (47a) e o trabalho doméstico externo (47b)  
 Fonte: Alberto Ampuero

A casa é o espaço de convivência com o grupo de parentes e “agregados” que lá circulam, além da família nuclear. É de domínio feminino a gestão das tarefas entre os membros moradores. As crianças participam ativamente das tarefas da casa. Aos quatro ou cinco anos são mensageiras (levam recados) e ajudam muito buscando ou transportando objetos. Começam, também, a varrer a casa, além de ajudar no cuidado com as crianças menores (Figura 48).

Aos sete anos, aproximadamente, essa criança ajuda lavando e enxugando louça e colocando-a na prateleira. Certamente, quando chega aos nove anos, já é capaz de cuidar de uma criança, de fazer a limpeza de casa, lavar roupa e cozinhar, estando sua preparação como dona de casa quase concluída. Ela pode, então, cuidar de sua casa, isto é, inicia a busca do índio que será o seu parceiro.



Figura 48 - As crianças iniciam cedo o trabalho doméstico.  
 Fonte: Alberto Ampuero.



Os cuidados com a casa são aprendidos por meio da convivência com as tarefas que são solicitadas – e também pela necessidade de buscar soluções para determinadas questões, como ter louça limpa, limpar o lugar onde fica ou lavar a roupa para usar.

Tais cuidados fazem parte do repertório de atividades que compõem o dia-a-dia da mulher Asurini e, desde cedo, a menina fica sempre perto da mãe, ou da avó, suas instrutoras permanentes no caminho da aprendizagem dos afazeres domésticos.

A aprendizagem é **esperada**, pois as mães mandam realizar tarefas, mas não ficam insistindo ou cobrando; se a criança não atender, a mãe dirá: “parece que ele não quer fazer”.

A partir de mais ou menos sete anos há uma aprendizagem orientada, com intervenções definidas pelas instrutoras, de forma gradual, de acordo com a fase de desenvolvimento das crianças. O que chama a atenção nas crianças do Povo Asurini é a pouca idade em relação às tarefas que são realizadas.

## 5.6 CRENÇAS

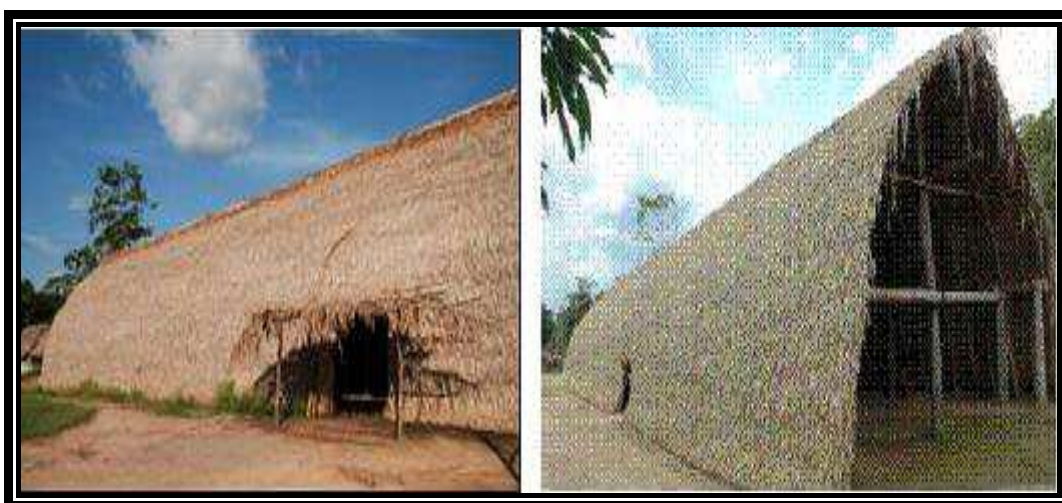


Figura 49 – Detalhes externos da TAVYVE, Casa Grande da espiritualidade e que abriga os mortos (49a,. 49b)  
Fonte: Alberto Ampuero

Uma das visões mais impressionantes ao se chegar na aldeia Koatinemo é de uma edificação de forma retangular, de grande dimensão, medindo 42 m x 11 m x 6m, chamada Casa Grande ou TAVYVE, lugar onde se abrigam os mortos, representando o espaço privilegiado da espiritualidade Asurini (Figura 49).

No centro da TAVYVE, destaca-se um grande vaso cerimonial, denominado TAUVA RUKAIA, com mais ou menos um metro de altura e um metro e meio de diâmetro, na forma de panela (JAPEPAÍ), referendando a atividade cerâmica de exclusividade feminina de cozinhar e a preparação da comida em vasilhames de barro (Figura 50).



Figura 50 – Detalhes do Vaso Cerimonial, utilizado durante ritual (50a).  
O Vaso Cerimonial na TAVYVE, coberto com folhas de bananeira (50b)  
Fonte: Alberto Ampuero

Respeitando a grande dimensão do vaso cerimonial, a base é colocada no centro, parcialmente enterrada para melhor fixá-lo ao solo. Por seu peso e tamanho, é confeccionado no próprio lugar, com a colaboração das principais ceramistas da aldeia.

A superfície é lisa e apresenta zoomorfos no centro do utensílio, feitas em argila e relevo, representando animais de valor cosmológico para os Asurini, como o

sapo, o crocodilo, o macaco, o quati e a iguana. Estes animais, na crença Asurini, antigamente praticavam o Turé, e sua reprodução em alto relevo é para chamar a atenção dos espíritos que descem, em movimentos circulares para ocupar a TAUWA RUKAIA, para o culto dos espíritos, e está sempre coberta com grandes folhas de bananeira ligadas entre si por fibras. No interior desta edificação são enterrados e cultuados os mortos da comunidade e na praça em sua frente acontecem as principais cerimônias e rituais do povo (Figura 51).



Figura 51 - Detalhes do interior da TAVYVE (51a, 51b)  
Fonte: Alberto Ampuero

O Turé e o Maraká são rituais xamanísticos que, de forma terapêutica ou propiciatória, promovem o contato dos xamãs com seres sobrenaturais, ou com os espíritos dos próprios mortos.

O Xamã é o indivíduo que tem a faculdade de estabelecer contato físico com os espíritos e garantir a vida e a saúde dos aldeados pelo intercâmbio de substâncias entre espíritos, xamãs e humanos. Os espíritos oferecem substâncias invisíveis e os humanos, mingau, resina, água, planta e outros (MÜLLER, 2003).

As crenças religiosas são consolidadas a partir de um conjunto de procedimentos xamanísticos de tabus, de mitos, de práticas ritualísticas, de ritos, de

regras sociais e éticas com a finalidade de preservação da unidade entre os clãs familiares a partir do equilíbrio entre o natural e o sobrenatural.

A comunidade Asurini se diferencia de modo particular de outras por ser uma das poucas etnias cuja atividade xamânica não é desempenhada apenas por homens, mas também pelas mulheres, que participam ativamente das cerimônias com seu canto e sua dança.

No caso Asurini, pode-se, assim, constatar relações igualitárias entre os sexos na questão ritualística.

Atualmente, a aldeia tem Moreyra como pajé e xamã principal, responsável pelas atividades espirituais, mas sempre apoiado por Baiu e Boaiwa e outros pajés, que atuam sistematicamente nas festas e rituais (Figura 52).



Figura 52 - Moreyra: pajé e xamã principal  
Fonte: Alberto Ampuero

É importante o papel das mulheres pajés que atuam complementarmente nas funções de xamã, que são Murukauwa, Muteri e Mamari, além de transmitirem os conhecimentos dos rituais. Os pajés mulheres atuam em sintonia com espíritos do rio em forma de peixe e os homens com espíritos do céu, representados por animais da mata.

O poder do pajé tá lá no céu, né? Quando ele dorme, aí ele sonha e vem o poder do espírito para ele. O espírito nem fica só lá no rio né? Fica no rio como peixe. O do homem que é pajé, fica lá em cima no céu.

Mutiri

Pajé toma mingau. Os espírito dele são onça, veado... O espírito do pajé mulher não toma mingau porque o espírito é de peixe e peixe não toma mingau, né?

Mutiri

Os pajés, homens e mulheres, exercem com muita tenacidade seu papel de transmissores dos saberes culturais. As cerimônias são exaustivas, desenvolvendo-se durante dias e noites inteiras, e os aprendizes se revezam nas tarefas e na seqüência dos rituais (Figura 53).



Figura 53 – Momentos de Cerimônia xamânica de cura (53a, 53b, 53c, 53d)  
Fonte: Alberto Ampuero

Pois é, ele sabe de verdade (Mureyra). Ele é pajé mesmo. Ele sabe tudo, sabe sonho, sabe canto. Ele aprendeu novo e é ele mesmo que cuida de pajé novo.

Marakauwa

Eu gosta de ensinar. Só eu mesmo. Só eu Mutiri e o velho (Mureyra) sabe tudo de pintar. Aí o novo que não aprende de pintar, daqui a pouco eu não enxerga, aí vai fazer feio mesmo.

Marakauwa

O pajé, na realização dos cerimoniais, conta com ajudantes permanentes, para quem vai repassando pouco a pouco seus conhecimentos das festas. A festa de cura, que é do Maraká, está lentamente sendo repassada para o Parajoá, jovem pajé em preparação desde os 17 anos. Os ensinamentos da festa do Turé estão sendo repassados e divididos para Takiry e Ajé (Figura 54).



Figura 54 - Seqüência de cerimonial de cura do pajé e de seus ajudantes (54a, 54b, 54c, 54d)

Fonte: Alberto Ampuero

A aprendizagem da música e da dança Tauwa é realizada através de exercício continuado, executado quase todos os dias. As Tauyva (dirigentes do ritual) cantam sentadas e uma delas toca o Avai'ip, batendo-o no chão: as Vanapy dançam em torno, abraçadas. O canto das Vanapy funciona como cenário musical,

marcado por um som de fundo. Vanapy são os jovens que acompanham as Tauyva (donas da festa), cantando e fazendo acompanhamento musical e dançando (Figura 55), papel correspondente ao dos auxiliares do pajé nos rituais xamanísticos. Elas são acompanhadas e orientadas, diária e sistematicamente, por outra mulher que sabe dançar e cantar bem, responsável pela aprendizagem dos iniciantes durante os quatro meses que antecedem a festa e ainda por mais um ano após a festa, sempre que ocorre a dança, até que tenham aprendido o ritual completo.

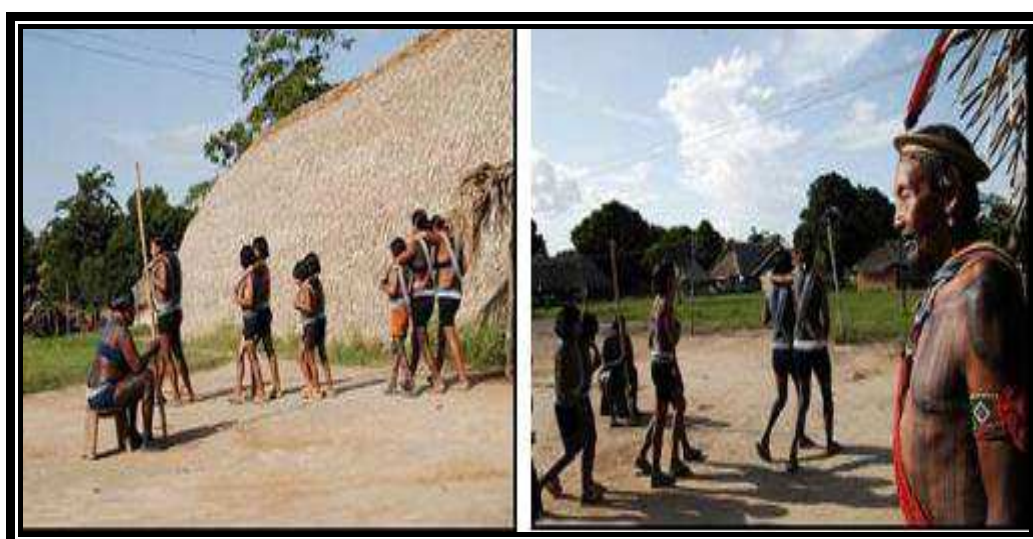


Figura 55 - Aprendizado da dança TAUWA (55a). As Vanapy sob o olhar do pajé (55b)  
Fonte: João Ramid

Uma figura de destaque nas festas e cerimônias Asurini é a do Vanapy, vivenciada pelo Apebú, que representa o cerimonialista da aldeia e dá auxílio ao pajé durante toda a festa. Ele define o início e o fim da festa, organiza o espaço, prepara o Tukaia, acende cigarros e canta parte das músicas com o Pajé.

### 5.6.1 Ritos

Os rituais indígenas constituem momentos importantes que assinalam a socialização de um indivíduo ou a passagem de um grupo de uma situação para outra. Eles marcam momentos constitutivos da identidade dos indivíduos nas diferentes fases de sua vida, incluindo a passagem para o mundo dos mortos.

Manifestam as relações entre o mundo social e o mundo cósmico, entre o universo natural e sobrenatural. A maioria destes rituais é planejada e preparada com antecedência, envolvendo grande quantidade de alimentos, confecção de artefatos e convites para parentes e aliados (SILVA, 1995).

Os principais rituais dos Asurini são o Turé e o Maraká. Estas festas também consagram a complementaridade e a diferença entre os sexos, não o antagonismo. Os rituais desse povo não são exclusivamente femininos ou masculinos. Na *Tauva*, festa das mulheres, e também em parte da celebração do *Turé*, os guerreiros participam, como no *Turé*, das sessões de plantio e as mulheres prestigiam dançando.

#### **O Turé, festa das flautas: O Turé e a Tauva.**

*Turé*, segundo Müller (2003, p. 91), são rituais realizados entre as estações da chuva e da seca, envolvendo a colheita do milho, nos quais se usa como instrumento musical a planta do mesmo nome, tratando-se de ritual complexo, dividido em dois conjuntos básicos: a *Tauva* e o *Turé*.

A *Tauva* e o *Turé* são realizados concomitantemente, podendo celebrar a iniciação de jovens, a guerra e a celebração de mortos.

O *Turé* estabelece diálogo entre unidades do sistema social e familiar; propicia a troca de presentes, de bens e a realização de casamento. Mas pode ser apenas uma modalidade de ritual com uso de flautas, acontecendo em conjunto com outros rituais xamanísticos.

A flauta *Turé* é o instrumento utilizado para chamar a cobra, elemento obrigatório em todos os rituais xamanísticos (Figura 56).

A *Tauva* é a dança executada pelas mulheres, que cantam acompanhadas



pelo chocalho *avai'pi*, que faz parte do ritual vivido por ocasião da tatuagem dos *boakara*, guerreiros Asurini.



Figura 56 - Flauta Turé (56a). O Turé é tocado para chamar a cobra (56b)  
Fonte: Alberto Ampuero

O rito inicial é na beira do rio e o desenvolvimento, no pátio cerimonial: a porta da *Tavyve*, onde é realizado todo o Turé.

O Turé é executado por homens e mulheres, cabendo exclusivamente a eles tocar a flauta e às mulheres acompanhá-los na dança. É um ritual de celebração dos mortos em que os guerreiros *boakara* participam, mas não são tatuados. Eles recebem pinturas de jenipapo e a penugem de gavião sobre o corpo.

Pintados de preto, os *boakara* de *Turé* e as dançarinas fazem o turé-dança, acompanhando os tocadores. Durante toda a noite tocam o *turé* e dançam o *Tauva*, durante muitos meses.

Os ritos de iniciação são a base da preparação dos xamãs, homens e mulheres do povo Asurini que representam a espiritualidade e são exemplos de aprendizagem planejada do ensino intencional de adolescentes.

Neste caso, a ação intencional do adulto é efetiva e eles se comportam refletindo sua crença de que seu conhecimento e sua experiência são importantes e essenciais à educação das crianças e jovens no caminho dos ritos e das crenças.

A preparação de jovens para serem futuros Pajés é processo longo, minucioso e muito delicado. Os ritos de iniciação são parte declarada do processo de ensino e aprendizagem intencional. Para serem considerados aptos, os jovens são submetidos a provas de capacidade, de controle e de autodomínio. Hoje, os Asurini preparam diariamente, de forma exaustiva e sistemática, os jovens Parajoá e Imyni, já considerados jovens Pajés e que foram capazes de superar, no período entre os 16 e 17 anos, provas muito exigentes, pelas quais muitos outros jovens não conseguiram passar.

Durante um ano eles não puderam comer porco-do-mato e surubim, alimentos comuns muito apreciados na aldeia. Não puderam chegar perto de mulheres durante todo o ano de iniciação. Não puderam pegar a comida com as mãos – outra pessoa colocava a comida em suas bocas. Não puderam caçar, pescar, nem trabalhar.

Em contrapartida, participaram dos rituais junto com os Pajés mais velhos, todos os dias, às vezes o dia todo e, outros dias, de manhã e de noite. Nos relatos de Parajoá, que se preparou durante dois anos, de forma intensa, para receber o espírito de onça Tivá, percebe-se a dureza, a beleza e a responsabilidade dessa aprendizagem.

Quando fico incorporado com o espírito de Tivá (onça), como carne crua. Não é muito bom, ficar com esse espírito, é arriscado o espírito da onça matar uma pessoa.

Parajo'a

O espírito Araqué Puraiak, na festa do veado, quando foge para o mato não sabe voltar. O pai ou irmão procuram e trazem a gente de volta. Lá no mato, o pajé incorporado no Arafuá (veado) procura comer uma frutinha vermelha, Kutiretuvay (cuturubá) que é do gosto dele (do veado)

Parajo'a

O xamanismo é uma atividade que distingue, diferencia o jovem na escala

de importância na aldeia e que desencadeia sentimentos contraditórios. Quando perguntado sobre seus filhos serem pajés, a resposta pronta é que:

Não gostaria que meu filho fosse Pajé. É muito difícil. A gente sofre demais.

Parajo'a

A instrução planejada é muito usada como método de educação de comportamentos, de crenças e outras práticas socialmente valorizadas. Quando a criança ou jovem aprende os mitos, assimila os valores, os tabus e as normas de relacionamentos interpessoais (índio-Pajé), o único referencial é aprovação social, isto é, das pessoas que lhes são importantes, que reúnem a informação, detém os saberes, transmitem encantamentos e as formas de convivência com as crenças que fundamentam as regras sociais e a identidade daquele povo.

Grande parte das experiências que são proporcionadas exige vivências dolorosas de repetições, restrições e isolamentos e, em todos os rituais de iniciação, é visível a intenção dos adultos de imprimirem experiências que marcam as ações do jovem por toda vida.

Os ritos de iniciação são a base da preparação dos homens e mulheres Asurini, que aprendem exercitando a espiritualidade e são exemplos de Aprendizagem Planejada do ensino intencional de adolescentes.

Nesse caso, a ação intencional do adulto é efetiva e os adultos se comportam de acordo com suas crenças de que seus conhecimentos e suas experiências são importantes e essenciais para a educação das crianças e jovens.

Os ritos desenvolvidos pelos Asurini representam parte importante de suas vidas, suas experiências e suas crenças. A aprendizagem dos rituais xamanísticos é muito complexa e exige planejamento a longo prazo, treinamento exaustivo pela

prática proposta, pela imitação dos cantos e danças. As avós são importantes atores neste processo de aprendizagem, demonstrando, explicando, vivenciando e ensinando passos e compassos.

Para aprender as festas minha avó me segurava no braço, minha avó me ensinava. Me pegava e dizia: assim, olha pra mim, é assim. Fica na frente e mostra como dançar. Ensinava colocar e tirar o pé. É assim que é a música...

Apirakamy

A aprendizagem de rituais é bem planejada e executada, desenvolvendo-se de forma sistemática.

Os mitos são a base de sustentação da aprendizagem, de muitas formas de convivência pessoal e de organização do trabalho e de vida do povo Asurini.

### **5.6.2 Mitos**

A cultura Asurini utiliza os mitos para sustentar e facilitar a transmissão dos conhecimentos, que são repassados de geração a geração. São as histórias que mantêm vivas as tradições de seu povo.

Os mitos, assim, falam sobre a vida social e o modo como ela está organizada e concebida em uma determinada sociedade. Não a espelham, simplesmente problematizam-na, tornam-na objeto de questionamento e incitam à reflexão sobre as razões da ordem social. Podem – e, de fato, muitas vezes o fazem – terminar por reafirmá-la (LÉVI-STRAUSS, 1976), mas isto não se faz mecanicamente (SILVA; GRUPIONI, 1995).

Os mitos resguardam o ambiente e as pessoas dos abusos humanos e terminam por estabelecer limites nas relações sociais e na distribuição do trabalho. Estabelecem regras como restrições alimentares, sexuais, divisão de responsabilidades e relações de gênero.

A mitologia legitima o conhecimento empírico adquirido na vivência da aldeia e da mata, reverberando principalmente o conhecimento e as crenças dos xamãs, que selecionam as informações e se encarregam de valorizar e enaltecer as tradições culturais e a sabedoria dos mais velhos, que estabeleceram as regras garantidas pelos mitos.

O mito que ressalta as raízes cosmológicas da pintura e do grafismo e que explica a aquisição do desenho geométrico pela humanidade refere-se à origem do desenho geométrico, usado na decoração do corpo e dos objetos da cultura material do povo Asurini.

Contam os Asurini que, antigamente, existia um ser mitológico belíssimo – AJYKWASARA – que usava o corpo todo decorado com bonitos grafismos. Em cada parte do seu corpo era produzido um desenho diferente, reunindo em sua pele todos os modelos de desenhos usados na pintura corporal dos Asurini.

Ele se admirava muito, a tal ponto de esconder-se para ninguém vê-lo. Ajdkwasara se movia muito rápido e evitava qualquer contato.

Um dia, o jovem Ajpgawu'i o viu passar e por poucos segundos ficou fascinado pela beleza dos desenhos do corpo de Ajdkwasara. Voltou para casa triste por não ter tido a oportunidade de ver os detalhes desenhados em seu corpo.

Contou à sua mãe o que viu e que achou muito bonito, e a mãe o instruiu a fazer uma tocaia para ver de perto as pinturas no corpo do rapaz bonito. O índio aprendeu a imitar a voz do cervo, capturou um e deixou-o morto no caminho de *Ajdkwasara*, esperando-o passar, ficando escondido atrás de uma árvore.

Viu chegar *Ajdkwasara*, imitou a voz do cervo e disse: “Oh! Que maravilha! Finalmente vi o desenho de tua pele!”.

Rápido, *Ajykwasara* virou para onde vinha a voz e, vendo o cervo, para puni-lo, se lançou em sua direção e nele cravou sua lança, sem perceber que o mesmo já estava morto. Assim, atrás da árvore, *Ajygawu'i* teve tempo para ver os detalhes da pele de *Ajykwasara* e aprender todos os desenhos. Para não esquecer, voltou para sua casa e decorou com um desenho diferente o início de cada flexa e de cada arco.

Depois, transmitiu o seu saber para os próprios filhos, que ensinaram os outros a encobrir com desenhos cada flecha e cada arco. Depois aprenderam a pintá-los no corpo e na cerâmica. Assim, os desenhos foram passados de geração em geração Asurini, até os nossos dias.

O eixo da mitologia do desenho é a transmissão do conhecimento de geração a geração. É muito importante a constatação de que essa história é contada por todos, velhos e jovens, e, desta forma, consegue chegar aos dias atuais, valorizando a pintura corporal e o grafismo em si como grande fator identitário da etnia.

A relação com o conhecimento por meio dos sentidos, da memória, da reprodução e da apreensão ou da fixação do objeto de conhecimento acontece pela repetição da atividade estética, da realização dos desenhos que reproduzem o trançado decorativo.

A reprodução ou transmissão desses saberes ocorre através das gerações, por meio da multiplicidade de objetos e movimentos estéticos de pintura no corpo, na cerâmica e aplicação dos desenhos na tecelagem dos arcos, flechas, esteiras, peneiras e outros.

O mito reforça ainda que o povo não perca a cultura, porque cada geração passa para a seguinte a capacidade de contemplar, de reproduzir os desenhos,

tornando valor fundamental o corpo decorado, que constitui a sua existência, sua identidade.

A posição da mulher na sociedade Asurini é muito destacada e está associada à estrutura do grupo doméstico como unidade social básica e elemento organizador. Em torno dela, a família se estrutura como unidade de produção. Também a mulher organiza a atividade artística, elemento que centraliza e transmite a essência dos princípios da cultura.

No mito do desenho, a intervenção da mãe, orientadora, responde ao enigma e explica a posição feminina na estrutura social da aldeia. É ela quem organiza o conhecimento material de representação gráfica do desenho. Assim, o homem organiza a ação mítica sobre a transmissão do grafismo, e na atividade artística, nos desenhos geométricos, na pintura do corpo e na cerâmica, a mulher é o principal elemento no fazer e na manutenção dessa cultura.

E, ainda, o filho é o elemento por meio do qual a sociedade, sob orientação da mãe, apropria-se da cultura e do saber, assegurando a continuidade dos valores transmitidos.

Pode-se concluir, portanto, a importância do papel da mulher como elemento de consolidação da cultura. A partir de sua intervenção na transmissão de saberes, garante a apreensão e a reprodução do conhecimento estético representado pelo grafismo. Sem a intervenção da mulher no mito do desenho gráfico, o índio não teria visto as pinturas para poder reproduzi-las.

Na transmissão de saberes por meio dos rituais, tem-se também a valorização dos alimentos. Por exemplo, o milho é um produto básico da economia e da alimentação do povo Asurini, consumido o ano todo. É festejada a sua colheita

com grandes festas, dentre elas, a do Turé.

O milho verde é utilizado em mingaus, cujo preparo é de responsabilidade exclusiva das mulheres, que o cozinham e servem para a família. Os mingaus de milho são elementos importantes dos rituais xamanísticos, que comemoram as guerras, os mortos e a própria colheita do milho.

Na época da colheita do milho, em todas as famílias as mulheres preparam panelas novas, para receberem o milho novo, porque panela velha queima o mingau nas crenças da índia Asurini.

Fazemos a panela para vender e para usar, para colocar mingau. Para o milho verde, porque no tempo do milho verde tem que ter panela nova e grande. A panela velha queima o mingau.

Taimyra

Em relação ao milho, as restrições quanto ao seu plantio são rigorosas. A mulher geralmente não planta o milho; quando planta, não poderá comer uma série de alimentos, senão a colheita fracassará. Assim, essa tarefa de plantio do milho fica para as mulheres idosas, convictas das limitações, pois elas são disciplinadas e obedecem às proibições, não colocando em risco a qualidade da roça. Os homens podem plantar livremente o milho, já que o mito refere-se apenas às mulheres.

Desde pequena eu plantava mandioca e batata, só milho que não. A mulher que planta milho não pode comer porco, nem catitú, nem surubim. Se comer e cortar o milho, aí não dá roça, o milho não dá bem. Os homens podem plantar milho. O castigo é das mulheres.

Apyrakamy

Há, como se pode ver, uma forte influência das mulheres, mesmo na organização da produção alimentar. O mito justifica a não-participação das mulheres jovens no plantio.

Um dos aspectos importantes da arte gráfica Asurini é a cerâmica. Trata-se



de um suporte fundamental da consolidação da identidade étnica do povo.

Na confecção da cerâmica, a argila é a matéria-prima mais relevante para a produção material, e o movimento de coleta do barro reflete muito misticismo, cercado a ação de cuidados, preceitos, preocupações e restrições.

O local da extração do barro é tido como perigoso, habitado por seres sobrenaturais, além de ser um espaço feminino, que deve ser evitado por homens. Eles não podem participar de forma alguma da coleta da argila, não podem sequer tocá-la, com exceção da realização do transporte desta.

Os mitos sustentam essas convicções e essas práticas do povo Asurini:

- No lugar da coleta de argila, vivem os marimbondos e se os homens forem até o local, serão ferrados e morrerão.
- As mulheres grávidas ou menstruadas não podem realizar ou ajudar na extração do barro, pois podem estragar a argila e os vasilhames quebrarão no momento de queima.
- Os homens não podem pegar em barro, porque seu machado se partirá ao meio quando for usado e seu facão quebrará.

Se o homem pegar no barro, dizem que o machado dele estoura bem no meio. Homem também não mexe em algodão não! Nem mulher fica mexendo em coisas de homem. Mulher não pode mexer assim quando ele tá fazendo banco.

Ipikyri

Agora, menininho não pode mexer no barro não. Diz que quebra facão na roça, machado também quebra no meio. Podem até ter vontade de mexer no barro, aí eles pegam pedras e quebram porque sabem que não podem.

Apyrakamy

Para os meninos não mexerem no barro a gente fala que não pode porque o facão vai quebrar, a espingarda dispara de uma vez e até que o arco quebra duas vezes. Dizemos que não pode não.

Takunha

Na convivência com a aldeia observa-se que os meninos efetivamente não pegam no barro e, desde muito pequenos, convivem com as meninas manuseando, amassando, modelando pequenas figuras, até chegarem à confecção das panelas.

Todos os mitos relatados interferem no cotidiano do povo Asurini, na divisão social do trabalho, na valorização do papel da mulher como eixo estruturante de consolidação da cultura e na transmissão dos saberes para as novas gerações.

Quando se trabalham os mitos relativos ao milho, a figura da mulher é central. Seja no plantio, seja na colheita, ela sempre é alvo de responsabilidades. Ela deve confeccionar panela nova para receber o milho novo e deve obedecer às restrições para o seu plantio, caso contrário, trará conseqüências maléficas para a roça. As proibições devem ser acatadas.

O menino e o homem Asurini passam longe quando se trata de confecção de cerâmica, porque não pegam no barro e dizem que “é coisa de mulher”. Apóiam-se na crença de que seu facão quebrará e, de fato, não se colocam em risco de forma alguma. Assim, as tarefas, em quase sua totalidade, com exceção do transporte da argila, são realizadas pelas mulheres.

Na transmissão dos conhecimentos, respeitam-se de forma absoluta os preceitos mitológicos. Nota-se por meio deles que a figura feminina é muito importante para a manutenção dos processos de transmissão dos conhecimentos, sejam materiais, ritualísticos, artísticos ou familiares.

A força dos mitos atua diretamente na educação das crianças e dos jovens, desenvolvendo posturas dogmáticas que se refletem nas ações do cotidiano como uma espécie de forma para moldagem do comportamento humano. Assim, os mitos fixam paradigmas de comportamento, indicam atitudes que vão sendo incorporadas

nas ações do dia-a-dia.

A importância da mitologia é percebida em cada gesto, atitude ou decisão dos Asurini, validando o pensamento de Gambine, de que “o que mantém vivo um grupo é sua cultura, sua mitologia, sua identidade, aquilo que faz um grupo ser exatamente o que é” (2000, p. 146).

A aprendizagem dos valores, da divisão de trabalho, é planejada a longo prazo e orientada a cada etapa, de acordo com a idade, em alguns casos, e os patamares a serem alcançados.

Na seção seguinte, serão analisadas as formas de aprendizagem na produção material do Povo Asurini.

## **5.7 ARTE E ARTESANATO**

O povo Asurini traz, tradicionalmente, um perfil trabalhador, dividindo seu tempo entre a roça, a caça, a pesca e a fabricação de produtos que refletem a cultura material da etnia, tanto na forma de utilidades domésticas, adereços, objetos decorativos e artesanato ritualísticos.

Pode-se referir, primeiramente, como característica desse povo, o alto nível de produtividade na quantidade de itens diferentes na produção material. Depois, o esmero, o rigoroso padrão estético que garante a alta qualidade de acabamento de cada peça produzida.

Os Asurini são referência por sua “produção artesanal altamente sofisticada e de difícil elaboração”, que reflete o cuidado na execução e “se caracteriza por uma preocupação de cunho estético” (RIBEIRO, 1982, p. 44).

Não se pode abordar a arte e o artesanato Asurini sem se referir a um aspecto fundamental na elaboração dos itens materiais: a percepção Asurini de

concomitância da dimensão funcional e estética destes. Vale lembrar a referência de Müller (1990, p. 207), que afirma:

Não se pode distinguir entre a decoração e a confecção de um objeto, uma vez que ele é concebido em sua totalidade [...] de acordo com as suas funções utilitária e decorativa, ambos resultados de confecção.

A seguir, classificar-se-á a participação dos Asurini nas suas manifestações artísticas por meio das produções materiais que realizam no cotidiano da aldeia.

### 5.7.1 Cerâmica

Dos itens produzidos materialmente pelo povo Asurini, a cerâmica é a que tem o maior destaque pela sua utilidade no dia-a-dia. Além disso, revela a beleza, a sofisticação, e o esmero do trabalho, prerrogativa feminina, pois o homem não trabalha com a argila.

A panela de cerâmica é simbólica na cultura desse povo e seu significado no cotidiano da aldeia, usada no preparo de alimentação, é também fundamental como suporte nos rituais e expressão identitária que revela a arte gráfica refinada representativa desse povo (Figura 58).

O processo de produção de cerâmica é demorado, trabalhoso e desenvolvido com extremo cuidado e detalhes pelas ceramistas.



Figura 57– Modelo de panela confeccionada pelas mulheres  
Fonte: Alberto Ampuero

O processo produtivo é observado com atenção em toda seqüência das operações, que podem identificar como movimentos básicos: coleta da matéria-prima, preparação da argila usada como matéria-prima, preparação da vasilha, secagem, queima, pintura do grafismo e acabamento de superfície com resina de jatobá.

A produção de cerâmica é atividade exclusivamente feminina. Ocorre e se desenvolve no interior do grupo familiar. As principais transmissoras de conhecimento são as mulheres mais velhas, as mães, as sogras, as avós ou as primeiras mulheres dos maridos (Figura 58).



Figura 58 - Produção de cerâmica é atividade exclusiva das mulheres, que se inicia na infância (58a, 58b, 58c). A mãe é a principal transmissora do conhecimento cerâmico (58 d)  
Fonte: Alberto Ampuero

É, eu brincava mesmo de fazer panela. Aí pede pra mamãe mexer o barro. Aí ela faz e ajeita pra mim. Ela deixava eu fazer, aí eu fazia tudo feio, tudo torto assim, depois ela pegava e ajeitava. [...] Aprendi olhando mesmo a minha mãe. Ela me ensinou. Faz isso, faz assim que tu aprende. Faz bem bonito, é que ela falava demais.

Matuja

Ah, panela eu aprendi com minha mãe, que ela faz panela. Aí faz tudo pequenininha primeiro. Aí ela ajeita, né. Começa a trabalhar panela aí eu faço sozinha. Agora sabe fazer.

Tewútinemi

Ela (a mãe) me ensinou panela. Primeiro tem que buscar barro no mato. Eu ia olhar quando ela estava fazendo. Aí, a gente faz. Aí ela ficava do lado, aí ela ensinava.

Parakakyja

As mulheres Asurini assumem que a produção artesanal, o processamento dos alimentos de sua família e sua atividade como ceramista estão intimamente ligadas ao papel que elas exercem perante o grupo doméstico, ou seja, é sua incumbência assumir essas responsabilidades.

A aprendizagem de sua confecção ocorre pela repetição constante dos movimentos básicos, em muitos períodos de produção, que não acontecem durante o ano todo, porque durante o inverno o rio sobe muitos metros e a argila fica no fundo deste, sem possibilidade de acesso (Figura 59).



Figura 59 – Produção de cerâmica (59a, 59b). Detalhes de pintura em cerâmica, um aprendizado longo e delicado (59c, 59d)

Fonte: Alberto Ampuero

O processo de aprendizagem da cerâmica é longo, bastante controlado pelas mulheres, esses processos exigem o acompanhamento e a demonstração permanente das instrutoras, que desempenham as tarefas com grande preocupação quanto ao apuro técnico.

A vasilha cerâmica é o “símbolo da comida” e é um artefato de domínio feminino somente por elas produzido e manipulado cotidianamente (SILVA, 2000, p. 77).

As mulheres mais velhas e mais experientes, e que, naturalmente, dominam a técnica, assumem também o papel de transmissoras desse conhecimento.

Minha vó ficava na minha casa e me ensinava. Ela pegou o breu, botou a panela no fogo, ficou só me olhando... É assim, assim e assim... E disse: Não pode queimar senão fica preto, fica só esquentando na cintura do fogo. Ela me ensinava assim.

Apyrakamy

Quando eu era pequena fazia panela para ajudar a minha avó. Primeiro eu fazia para brincar, depois não. Ela ajeitava para eu vender também. Ela fazia a dela e eu fazia a minha.

Apyrakamy

Eu comecei a fazer panelas na minha infância, minha vó trazia barro. Ela fazia panelas e eu via ela fazendo e tentava fazer algumas coisinhas para pegar jeito. Fazia uma vez, outra e outra e ia fazendo mais ou menos até aprender.

Apyrakamy

Uma personagem que tem se mostrado muito importante na transmissão dos saberes e fazeres da cerâmica Asurini é a primeira mulher do marido. Como a jovem se casa muito cedo, em torno de 10 a 14 anos, o papel da sogra e da primeira mulher se torna preponderante na fase de acabamento do aprendizado cerâmico.

Mirawú que falou pra mim: tem que fazer panela. Mirawú é a primeira mulher do Manduca. Ela me ensinou panela. Levava eu para pegar barro. Ela fala: bora pegar barro. Aí lá vai eu pegar barro. Aí nós pegamos, nós faz panela, queima, pinta. Ela fala: agora tu vai pintar. Aí eu pinta. E agora tu vai passar breu. Aí eu passa mais ou menos o breu.

Tuwá

Eu fui sozinha aprendendo né. Aí eu vi ela (1ª mulher do marido) fazendo, aí eu fazia também. Ela fala: pode olhar e aprender. Aí eu tinha que fazer também. Aonde ela faz. Aonde ela sentava eu sentava também pra fazer.

Tuwá

O processo de aprendizagem começa muito cedo pela intimidade com a argila, que funciona como brincadeira predileta das meninas, pois os meninos são proibidos de tocá-la.

As crianças começam brincando. Não tem idade não. A pequenina que está sentada ali (Ka'a – quatro anos) já mexe. Fica brincando, gosta de apertar a argila, começa amassando o barro, melando tudo. Ela já faz algumas coisinhas, o tracajazinho, a cobra. Agora panela ainda não.

Apyrakamy

Silva (2002, p. 77) observa e relata que a transmissão do saber fazer panela cerâmica “[...] se dá desde muito cedo, e eu pude presenciar as meninas e mulheres jovens e menos experientes passarem pelos ensinamentos das mulheres mais velhas [...]”.

A dinâmica de aprendizagem se desenvolve sempre pela experimentação e observação, que conduz à produção de bichinhos e outras figuras de representação, que não são panelas.

As primeiras formas de panela, parecendo cuias, acontecem aos oito anos aproximadamente, pela repetição constante da exaustiva tarefa de fazer roletes, que somente tomarão forma de panela quando as meninas chegarem aos dez anos, com a ajuda da instrutora que “ajeita”.

O aprendizado ultrapassa a simples manufatura da panela que, em geral, se completa entre doze e quatorze anos, quando as meninas se mostram capazes de fazer uma panela, ainda pequena, sozinhas.



Primeiro a gente fica olhando. Aí se faz a panela pequena. Mas não acerta primeiro não. Primeiro a gente mexe com o barro. Faz a panela, aí ela cai para lá e para cá. Aí depois a gente vai ajeitando. Com uns quatorze anos já se sabe fazer bem. Primeiro a gente não sabe fazer não, mas tem que ficar lá, com a mãe, aprendendo.

Ipikyri

A mãe deixa as meninas tudo pequenininhas por perto, aprendendo. Ela nem liga, ela sabe que não tem idade de fazer ainda, aí ela deixa fazer qualquer bichinho, quando fica maior, aí ela ensinava mesmo. Ela vai dizendo, dizendo, aí ela não consegue fazer ainda. Aí ela ajeita, ela vai ajeitando. Aí depois ela começa a fazer.

Ipikyri

Esta aprendizagem pode ultrapassar o grupo familiar, quando as mulheres mais velhas não têm gosto ou habilidade para a confecção cerâmica. Neste caso, a aprendiz escolhe ou é escolhida por uma ceramista experiente, que a adota nos caminhos do aprendizado.

Minha mãe não fazia muito artesanato, ela não pinta bem, não faz panela bem. Eu vejo outra fazer e aprendo. Aprendi com vinte anos, por isso trabalho mais ou menos, quem aprende mais cedo faz panela bem.

Myra

A gente aprende olhando outra pessoa, fica olhando, vai bagaçando, até que o barro se apruma pra gente. A gente tem que estar em cima da filha da gente e falando pra fazer aquilo, até que ela se acostuma.

Taimyra

Observa-se que a metodologia de ensino sofre variações, de acordo com a experiência, paciência, disponibilidade e competência da ceramista instrutora. Entretanto, a primeira fase de aprendizado é sempre a partir da brincadeira, do livre exercício com a argila e com total liberdade de fazer o que quer.

A atenção, o acompanhamento, a intervenção no trabalho aprendiz somente ocorre num segundo momento, quando já é possível a orientação direta na

confeção da panela, que é ajeitada, até a jovem ceramista adquirir competência.

Eu faço panela e a filha faz também do lado da mãe. Eu deixa ela fazer. Quando ela fazia feia, eu deixava para lá, eu não ajudava ela. Eu deixava ela se virar e fazer sozinha, se eu ajudar ela não vai aprender não.

Myra

O aprendizado é longo e detalhado, porque as meninas aprendem a confeccionar panelas e depois terão que dominar a classificação dos vasilhames, aprender as nomenclaturas dos diversos tipos de panela, todos os conhecimentos que implicam o domínio dos movimentos básicos anteriores, como selecionar e coletar a matéria-prima, trabalhar o ponto da argila e aprimorar o acabamento das peças, fator de identificação das ceramistas que “fazem bonito”.

A mulher Asurini, em regra, somente alcança competência e excelência na arte cerâmica na terceira idade; quanto mais velha, maior o compromisso e o desejo de dominar essa técnica, esse conhecimento.

Algumas mulheres demonstram talento ou vocação especial para o trabalho cerâmico e desenvolvem a competência, produzindo panelas cerâmicas de grande beleza e qualidade no acabamento. Outras, mesmo na idade adulta, conseguem produção quantitativa, mas não alcançam os níveis de excelência no acabamento e na expressão plástica do objeto cerâmico.

Parakakyja até hoje faz panela mais ou menos. Aí eu falei para ela que tem que trabalhar toda a vida, toda a vida para aprender mais.

Myra

Vale ressaltar que a distribuição dos conhecimentos não segue regras formais de transmissão, espaços próprios ou ocasiões específicas, mas decorre a partir da iniciativa das pessoas que são reconhecidas por habilidades ou por deterem conhecimentos específicos. Mas essa qualidade não é transmissível. A

aprendizagem depende da disposição do outro de aprender e de sua iniciativa de “ficar olhando”, de “sentar do lado”, ou seja, de pedir que lhe ensinem.

A aprendizagem da confecção cerâmica é orientada e se desenvolve rigorosamente pelos patamares que são alcançados e implicará que, para chegar ao patamar seguinte, exige-se o desenvolvimento de competências e habilidades do anterior.

A aprendizagem orientada pode ocorrer pela observação prática, pela participação do adulto até onde o aprendiz demonstrar que é capaz naquele momento específico ou mesmo a simplificação da tarefa com a demonstração e a explicação necessária. O acompanhamento é a condição essencial da orientação, aumentando ou dividindo o auxílio, de acordo com os processos observados, seja no aprendizado da pintura corporal, da cerâmica ou de tecelagem.

### **5.7.2 Tecelagem**

A mulher Asurini tem responsabilidade também pela confecção de adereços corporais, feitos com fio de algodão, como faixas, cintos, braçadeiras, jarreteiras e tornozeleiras, assim como dos objetos utilitários, entre eles a rede e a tipóia, destacados na cordaria e tecelagem do algodão.

Os homens não pegam no algodão nas fases de colheita, limpeza e processamento do fio. Cabe a eles a produção de adornos corporais feitos de coco de palmeira, dentes, penas, ossos e talos, produzindo colares, pulseiras e brincos da cordaria em algodão, em tucum e envira. Fica, também, no repertório artesanal masculino, a maioria dos trançados em palha, arcos e flechas com adornos tecidos em tala de taquara, como peneiras e cestos, sendo que alguns trançados e o próprio cofo, utilizado como depósito ou embalagem, é produzido por ambos os sexos.

A aprendizagem do trançado em palha de coqueiro é um dos primeiros e mais relevantes dentre os itens artesanais e as crianças em torno de nove, dez anos já receberam orientação da mãe ou avó para sua confecção.

Observam-se metodologias diversas na orientação das tessituras de palha do coqueiro, que podem ser transformadas em cofo, esteira, chamanshi, cestas e outros utensílios de utilidade doméstica.

Algumas crianças observam demoradamente a confecção da trama, depois viram-se e realizam a tarefa com desenvoltura (Figura 60). Outras colocam-se estrategicamente por trás ou pelo lado da orientadora ou instrutora e repetem os movimentos, confeccionando o artefato de forma concomitante (Figura 61).



Figura 60 – A aprendizagem da tecelagem por observação (60a, 60b)  
Fonte: Alberto Ampuero



Figura 61 - Aprendizagem da tecelagem por imitação (62a, 62b)  
Fonte: Alberto Ampuero

As mulheres também são responsáveis pela tessitura das redes, peça indispensável como preparativo do casamento e do nascimento dos filhos. São confeccionadas em fios de algodão, tucum e envira, e exigem a participação do artesão em toda a cadeia produtiva: plantio, colheita, limpeza, fiação e tessitura do fio.

Para casar é preciso ter a rede, aquela que cabe o casal e não quebra fácil. Minha primeira rede foi minha mãe que fez para mim. Mas depois ela deixou eu me virar sozinha. Eu me viro sozinha na rede, na panela, na pintura, no passar breu.

Ipikyri

O Asurini precisa aprender a fazer rede, aquela rede grossa. Quando a pessoa tiver grande mesmo, dá de fazer. A mãe leva criança na roça, criança planta algodão, aí o pé de algodão cresce e eles tiram na roça para criança. Eles trazem e botam no sol. Já com três anos eles tiram o caroço junto com a mãe. As crianças não sabem fazer fio não.

Ipikyri

As redes são feitas em tessitura compacta e altamente elaborada, com desenhos nas cores marrom e bege ou tom cru.

A aprendizagem da tecelagem ocorre desde muito pequenos, participando dos processos iniciais da cadeia produtiva, da colheita, da limpeza e da fiação, quando trabalham com o fio de algodão.

A confecção de uma rede só acontece na vida adulta, pela delicadeza da tessitura, em trama compacta, representando em média seis meses de trabalho contínuo. A aprendizagem é orientada pelas mulheres mais velhas, mães, avós ou primeiras esposas do marido.

Fiquei junto de Mirawú até eu crescer, né. Aí ela falou que tem que fazer comida, tem que tecer o algodão. Para dormir na rede tem que fazer rede. Ela mesma me ensinou a fazer rede.

Tuwa

Apreendi pequenina a fazer rede. As pessoas me diziam: rapaz vai ajudar, como é que tu vais dormir? Aí eu pensei: eu vou fazer porque a gente não tem como comprar. Aí comecei a tecer o fio de algodão, fiz uma rede e fui aprendendo.

Taimyra

A metodologia aplicada gera uma aprendizagem orientada, considerando o investimento específico do instrutor na aprendizagem, ficando do lado, tecendo junto.

### 5.7.3 Pintura em Tecido

A arte gráfica Asurini é atividade simbólica que gera identidade para todos os membros da comunidade e, mais especificamente, do grupo familiar.

Este grafismo compreende desenhos geométricos utilizados no corpo e aplicados em objetos utilitários, ritualísticos, decorativos, de diversas formas, de acordo com a técnica utilizada e as matérias-primas empregadas (Figura 62).



Figura 62 - Pintura corporal, a base do grafismo (62a). O grafismo em tecido, uma alternativa de renda (62b)

Fonte: Alberto Ampuero

O grafismo em tecido foi introduzido na aldeia Koatinemo pelo Projeto Asurini Awaeté (Povo de verdade), coordenado pela Fundação Cultural Ipiranga.

As observações mostraram que as mulheres passam muitos meses sem produção artesanal sistemática de cerâmica, porque o rio cheio impede a coleta da

argila, cujos depósitos ficam muitos metros abaixo do nível do rio. Assim, pensou-se que havia necessidade de ter uma produção que gerasse renda para a família, aproveitando o fato de que as mulheres já pintavam outros materiais que não somente as panelas. As índias pintavam nas práticas diárias outras superfícies, como paredes, tábuas, bancos, yapema (tábua suporte para biju) e tecidos em pequena escala.

Quando os tecidos foram introduzidos na aldeia, todas as mulheres foram convidadas a participar da oficina de pintura. Somente seis delas, as mais maduras, acataram o convite para a primeira oficina, realizada em 2001.

As pintoras reuniam-se na escola onde era distribuído o tecido e realizado o trabalho. Aos poucos chegavam mais pintoras, que iam se juntando às demais para a tarefa proposta, com alegria, com dedicação.

Hoje pode-se dizer que todas as mulheres, de todas as idades, pintam tecido. Primeiro o grupo recebeu com satisfação as mulheres idosas, como Mamari, que já está com mais de noventa anos. Depois, as jovens na faixa etária de 12 a 14 anos e, finalmente, as crianças até 11 anos, que empregam sua disposição e criatividade para a tarefa solicitada.

Numa primeira fase, as pintoras eram reunidas em grupos de afinidade em duas salas de aula da escola e realizavam as pinturas sempre atentas às produções das outras e com sistemáticas intervenções e orientações nas pinturas produzidas pelas mais novas, filhas ou noras.

Os filhos, todos e de todas as idades, estavam no colo ou sempre por perto, em constante interação e interlocução. Alguns aspectos são relevantes nestas observações. Primeiro, o alto nível de concentração e atenção na realização da

tarefa, que tem como base a qualidade, com a condição de não borrar. Essa condição é estabelecida pelas índias e é refletida pela constante preocupação com o alto valor que conferem à estética, ao “fazer bonito”, gerando grande nível de exigência com a qualidade do produto (Figura 63).

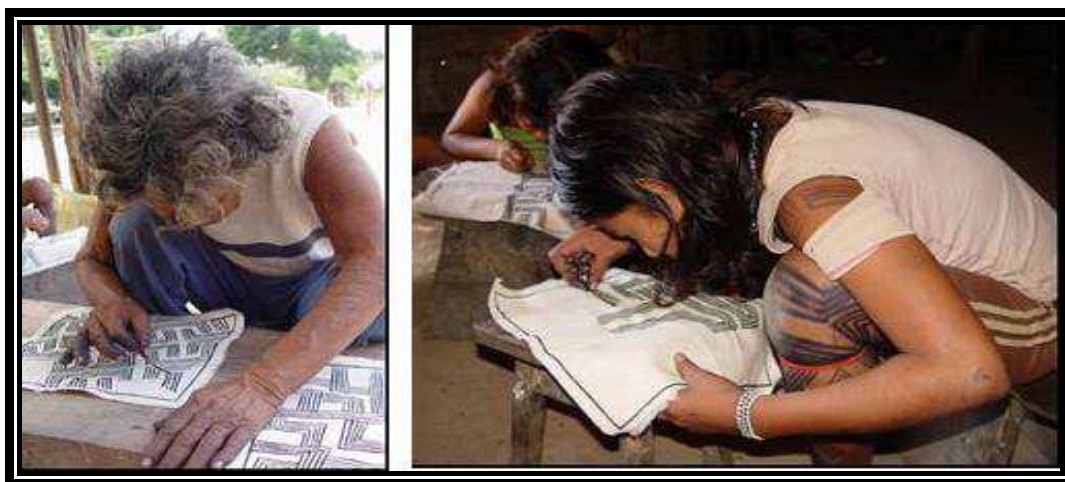


Figura 63 - Pintura em tecido, atividade das mulheres de todas as idades (63a, 63b)  
Fonte: Alberto Ampuero

Segundo, a grande alegria em apontar a beleza, limpeza e criatividade dos trabalhos das filhas e das noras que eram expostos em varais e que eram constantemente visitados e examinados minuciosamente.

Terceiro, a grande habilidade e concentração de todas, que conseguem realizar a pintura e, ao mesmo tempo, amamentar, acalantar ou acariciar os filhos no colo ou colados nelas (Figura 64).



Figura 64 – A mãe Asurini e sua habilidade de pintar amamentando (64a) e cuidando do filho (64b)  
Fonte: Alberto Ampuero



Na segunda fase do projeto, as pintoras receberam os tecidos e tintas (trabalho feito com acrílex ou sumo do jenipapo) e passaram a ir para suas casas para produzirem as pinturas.

Observa-se que o nível de atenção e concentração é o mesmo. Elas não param de pintar decorando com o grafismo, razão pela qual os materiais são distribuídos pouco a pouco.

É impressionante a observação do jeito de pintar de cada uma. A destreza gráfica, a beleza do grafismo ou a limpeza do trabalho são ressaltados na pintura em qualquer posição, sem apoio de superfície regular. A pintura é realizada de acordo com a preferência e o conforto de cada uma – na rede, no banquinho, no chão, na mesa improvisada, amamentando, se alimentando (Figura 65).

A coordenação motora é altamente desenvolvida, promovendo grande habilidade e competência nos resultados. Enfim, a habilidade motora e a firmeza dos traços são desafiadas em todos os momentos pelas posturas mais extravagantes de realizar a pintura em tecidos.



Figura 65 – A mulher Asurini e a firmeza nos traços (65a, 65b)  
Fonte: Alberto Ampuero

Ainda hoje os trabalhos são entregues e expostos no varal externo da casa da Fundação Ipiranga, sendo alvo de atenção e comentários das próprias pintoras,

dos homens e das crianças, que ficam tentando ler ou lendo os nomes das pintoras nos trabalhos assinados. As melhores pintoras têm reconhecimento da comunidade, que revela orgulho pelos trabalhos bem realizados.

A introdução da pintura do grafismo nos tecidos oportunizou um treinamento importante para todas as mulheres e, em especial, às mais jovens e crianças, que consideram a superfície do tecido de maior dificuldade do que a pintura corporal.

Segundo elas:

A pintura em tecido exigiu mais de mim. Foi no tecido que eu treinei mais a minha habilidade. No tecido eu tenho que pintar puro, sem borrar.

Apyrakamy

Pintar pano é mais difícil porque a tinta seca muito rápido. A gente não pode borrar como fazemos no corpo da gente. No corpo a gente limpa rápido, mas no pano a gente não pode borrar.

Kumé

A pintura no tecido poderá tornar-se uma importante fonte de recursos financeiros para a aldeia. Ela revela a competência, a experiência e a criatividade das pintoras Asurini e agrega importante valor por serem obras assinadas com identidade, de fácil transporte, escoamento, sem embalagem própria, de volume compacto e simples remoção para qualquer lugar.

A pintura em tecido é reflexo de aprendizagens anteriores. É aprendizagem orientada, considerando-se que, para ser realizada, é necessário que a pintora já tenha desenvolvido as habilidades motoras básicas, já conheça símbolos elementares do grafismo da etnia e que já tenha desenvolvido a atenção e a concentração necessárias. Esta prática revela com mais transparência para as mães e avós orientadoras o nível de desenvolvimento das jovens aprendizes, permitindo investimento mais focado nas questões identificadas.

A pintural corporal é a habilidade básica para a realização do grafismo em tecidos.

## **5.8 FATORES DE IDENTIDADE**

A identidade do povo Asurini é fortemente marcada pelo idioma falado por todos e pela pintura corporal que os identifica, os diferencia e os valoriza.

Essa identidade é consolidada a partir do sentimento de pertencimento a um grupo, da impressão de estar incluso na comunidade e na produção cultural, integrada por um idioma comum que diferencia e aproxima os membros de mesma etnia.

Assim, a cultura de um povo inclui o idioma, as atividades de relacionamento humano, a produção de bens, os símbolos, preceitos, conceitos, preconceitos e práticas, como o grafismo corporal.

Nestes termos, a cultura é a própria expressão da vida do homem, sua identidade no mundo em que vive.

### **5.8.1 Linguagem**

Vygostky (apud REGO, 2000) refere-se à linguagem como um sistema estritamente humano, que possibilita a formação de conceitos e formas de organização do mundo real, sendo por meio dele que as funções psíquicas superiores são socialmente estruturadas e culturalmente transmitidas, traduzindo-se em um universo de significações que permitem interpretar o mundo e nele atuar.

Tomasello (2003), inspirado em Vygotsky, afirma que as mais importantes realizações da cognição humana, como matemática e linguagem, precisam de tempo e de processos históricos para sua efetivação.

Essa idéia contribui para compreender a linguagem como a base da cultura, importante fator de transmissão de conhecimentos, o que garante a evolução da espécie humana.

A linguagem, para Vygostky (apud REGO, 2000), é, portanto, o palco onde as interações são circunstanciadas e os sujeitos reformulam e reinterpretem informações, conceitos e significações intermediados pelos que os cercam.

Há, entretanto, certas condições que tornam a língua uma coisa à parte, em face dos fatos não-vocais de cultura (MATTOSO CÂMARA, 1944).

Assim, a língua, é o resultado dessa cultura, ou sua sùmula, é o meio para ela operar, é a condição para ela subsistir. E, mais ainda, só existe funcionalmente para tanto: englobar a cultura, comunicá-la e transmiti-la. (MATTOSO CÂMARA, 1944).

O povo Asurini do Xingu fala o dialeto Asurini, da família lingüística Tupi-Guarani. Hoje eles somam aproximadamente 137 índios, incluindo crianças, adultos e idosos. São bilíngües e falam, também, a Língua Portuguesa, mas somente aqueles que têm em torno de 40 anos. Quanto mais jovens, melhor o domínio dos dois idiomas. Os mais velhos falam somente Asurini e compreendem com dificuldade a Língua Portuguesa.

A manutenção do idioma Asurini na aldeia Koatinemo ou a não-prevalência de Língua Portuguesa sobre o dialeto próprio, considerando os 35 anos de contato, deve-se ao fato de trabalhar por mais de 15 anos com uma instrutora branca, Profa. Lú, que domina e utiliza o idioma Asurini, a partir de sua convivência na aldeia, aprendendo e ensinando a língua como verdadeira arte coletiva.

A concepção de uma linguagem, que é construída por meio da transmissão

de saberes, remete para sua importância na base do processo cultural.

É interessante a visão de Mattoso Câmara (1944) sobre a questão:

Cada homem que fala rege-se por um sistema de sons, de fonemas e de significação e ordenação de formas, que ele hauriu da sociedade em que vive e que nesta se transmite através de gerações como uma tradição de cultura, à maneira dos processos de plantar ou de fabricar vasos. Vista desse ângulo, a língua surge-nos com o caráter do que se chama em etnologia uma arte coletiva (MATTOSO CÂMARA, 1944, p. 29-30).

### **5.8.2 Pintura Corporal**

A pintura corporal do povo Asurini é sua mais expressiva marca identitária. O corpo pintado com o grafismo Asurini revela sua origem, seu carisma, seu povo, confirmando a identidade construída no cotidiano da aldeia.

Vidal (1992, p. 141) afirma que “em certas sociedades a superfície do corpo é o palco onde se desenrola o drama da socialização; e a ornamentação corporal, de modo amplo, torna-se a linguagem através da qual é expresso” esse drama.

Certamente, o grafismo e seus significados refletem a organização social do grupo, porque revelam concepções de tempo, de espaço, das idades, dos sexos, dos conceitos de beleza e da comunicação estética do corpo.

Ao se dividir o corpo em áreas de pintura e decoração, definem-se categorias sociais, marcadas no corpo, por meio dos signos visuais (MÜLLER, 2003, p. 226.).

A pintura corporal é atividade permanente somente das mulheres, executando grafismos no corpo dos maridos, dos filhos, de outras mulheres. Também é tarefa das mulheres decorar o corpo dos principais personagens do ritual: xamã, assistente e cantoras, utilizando desenhos específicos de cada festa do Maraká.

As pinturas das pernas e das mãos podem ser feitas pela própria pessoa. A do rosto é comum entre marido e mulher ou pessoas que compartilham a mesma casa.

As crianças iniciam seu aprendizado muito cedo, pintando as próprias pernas ou as pernas da mãe, avó ou outras pessoas do grupo familiar.

Foi eu mesma que aprendi. Fiquei pedindo: - me dá a perna pra pintar, assim a gente aprende. Vai pintando, vai borrando, até que melhora e começa a pintar bem. Eu aprendi com minha mãe e depois a minha sogra me ensinou. Hoje eu pinto muito melhor.

Taimyra

Foi minha mãe que me ensinou, quando eu era bem novinha, assim uns dez anos que eu tava aprendendo. Aí mamãe me pinta, ela diz assim: Agora tu mesma se pinta. Primeiro foi tudo borrado assim na minha perna. Eu pintava minha mãe, a minha avó, a minha tia. Tudo eu sujava tudinho. Eu pintava até meu pai, Buaiwa, tudo feio. Eu pintava bem mesmo com uns quatorze anos por aí.

Matuja

Quando a gente vê a mãe da gente fazendo panela a gente vai tentando fazer, né. Que nem a mãe da gente. Aí, pintura também é a mesma coisa, a gente pinta, às vezes a gente brinca de pintar na mãe da gente, pinta boca, pinta perna, costas, só borrando mesmo, aí a gente começa a aprender, né.

Taimyra

A experiência e o gosto da mãe ou da avó pela pintura corporal podem ser referências valiosas na aprendizagem e na valorização da pintura corporal como fator cultural da etnia.

Minha mãe não pintava. Eu mesma, pequenina, que me pintava e pintava a minha vó Tapera'i. Ela não sabia pintar... Não pintava nada, nem panela, nem fazia rede, nem nada.

Jeje'í.

Vale a pena recordar Vidal (1992, p. 143), quando afirma que “[...] o conjunto formado por pintura e ornamentação corporal tende a identificar a condição social da pessoa dentro grupo e fora dele, articulando os sentidos e os significados próprios de cada cultura [...]”.

Desde pequena eu já me pintava, com os dez anos eu comecei a me pintar sozinha. A gente se sente mais enfeitada, com o colar, a pulseira, tafukurá. Pintávamos as pernas e só não andamos nuas porque tem muito pium.

Kumé

Eu gosto de me pintar. Minha avó costumava me pintar quando eu era pequena, eu sempre me pinte. Aprendi um pouco sozinha, olhando as outras pessoas e também minha avó me ensinava.

Tuwa

A pintura corporal é feita com o sumo do jenipapo adicionado ao carvão vegetal, que tem uma durabilidade ou visibilidade de dez a quinze dias.

Outra prática comum na aldeia é de homens e mulheres Asurini submeterem-se à decoração corporal definitiva, por meio de tatuagem realizada pelos xamãs, que lideram o cerimonial. Eles escarificam o corpo com linhas horizontais e verticais com um instrumento construído pelo povo, chamado *Merirynha*, confeccionado com dente de cutia. A região escarificada fica marcada permanentemente ao ser tratada com uma mistura de resina vegetal, carvão e tinta de jenipapo.

Uma característica interessante da pintura dos Asurini é a possível utilização de todos os desenhos do corpo na superfície de panos e cerâmicas, com exceção da pintura *Juaketé*, a pintura verdadeira usada exclusivamente para vestir o corpo, de muita beleza e complexidade.

A pintura corporal, revisando os desenhos e seus significados, revela três grupos de pintura:

Um grupo que se refere à ecologia, revelando a influência do meio ambiente sobre o cotidiano dos Asurini. Alguns exemplos de grafismo que representam:

*Ajawuiaki* (ramo de árvore)

*Awatiputyra* (espiga de milho)

*Kumana* (feijão)

- Um grupo que se reporta à cosmologia, que é originado do modelo *Taygawa*, que representa a figura humana. Essa figura é desmembrada em várias unidades ou núcleos que dão origem a muitas outras formas por repetição simétrica de cada unidade, por criação assimétrica de forma livre e criativa.
- Uma outra pintura exclusivamente corpórea e de significado ritualístico é a *Jemuunawa*, recobrando todo o corpo de preto, apagando todos os desenhos anteriores e renunciando, durante o ritual, à sua condição humana para entrar em sintonia com o sobrenatural. Neste tipo de pintura, pode-se decorar os cabelos com penas de gavião, para maior efeito visual.

As mulheres Asurini pintam todos os tipos de superfície com destreza, competência, beleza e criatividade, mas o corpo é o objeto predileto de sua arte e criação.

Tô me acostumando a pintar agora. Pintar pano, pintar tela, pintar panela e o corpo também. Banco a gente também pinta. Pintar o corpo é “mais melhor” de todos.

Taimyra

A aprendizagem da pintura corporal se desenvolve desde que a menina é muito pequena, percorrendo vários patamares de aprendizagem. É uma atividade com que a criança convive, como objeto de decoração da mãe, da avó, observando a mãe exercitar e executar pinturas nos membros da família e, mais tarde, ensaiando as primeiras pinturas nas próprias pernas ou em alguém da família que se submeta à experimentação.



É uma atividade que parte da observação para a experimentação, mas necessita de uma aprendizagem orientada, que facilite a caminhada pelos delicados caminhos do grafismo corporal Asurini e seus muitos patamares de dificuldade.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura de uma sociedade ou grupo compreende valores compartilhados, hábitos, usos, costumes, códigos de conduta, tradições que são apreendidos de gerações antigas e transmitidas para as novas gerações. Uma vez que a cultura é transmitida, e não herdada geneticamente, este estudo interessou-se pela forma como isso se faz.

Descreveu-se o cenário onde vive o povo Asurini e identificou-se, a partir de dados o censo Populacional out./2007, um recorte do povo atualmente, quantos e quem são os atores que fazem a história dos Asurini do Kaotínemo no Rio Xingu, comparando dados do mesmo grupo, em outro momento, no passado.

Para tanto, utilizaram-se de recursos dos estudos sociométricos na organização dos dados demográficos, tornando possível construir um panorama das relações familiares e conseqüentemente da influência e do poder exercido pelas mulheres e pelos homens, no contexto da aldeia.

A rede de relacionamentos traçada se configura como constatação dos fatos que já são identificados na convivência com o povo, reconhecendo a popularidade e a competência nos saberes e fazeres da produção material, dos personagens mais populares dentre os Asurini.

Buscou-se apreender o processo de socialização, isto é, como os indivíduos incorporam a maneira de ser, pensar, e agir de um determinado grupo social.

A partir de entrevistas coletivas e individuais, tratadas eletrônica ou manualmente foram destacados os pensamentos, os sentimentos e as ações expressas nas falas de cada ator entrevistado, compondo a arquitetura social das relações do povo com o cotidiano da aldeia, com as crenças e o sobrenatural, com a

fazer material e principalmente com as pessoas que são importantes, amadas ou valorizadas.

A aplicação da tecnologia do Programa Alceste facilitou a identificação dos temas que são relevantes para esse povo, considerando-se principalmente que foram trabalhados temas a partir de suas falas sobre as formas de transmissão dos saberes e fazeres culturais, no âmbito das famílias Asurini

A partir das falas dos índios, foram identificadas as principais trajetórias de aprendizagem que percorrem as temáticas estruturantes da vida desse povo, relativas as relações familiares, ritos e mitos, arte e artesanato, afazeres domésticos, acordando especial atuação ao grafismo corporal ao idioma, sustentáculos de identidade étnica.

O processo de socialização dos saberes e fazeres foi abordado de forma descritiva, reunindo dados coletados em observação participativa, a partir do processo interativo com a comunidade de aldeia.

A avaliação das formas de transmissão de saberes e fazeres foi subsidiada pelo modelo de aprendizagem cultural de Tomasello (2003) que classifica as ações de ensino e aprendizagem em graus de intencionalidade esperada, orientada e planejada, sempre com especial realce ao papel da mulher mãe, avó, primeira mulher do marido, enfim daquela que aprende e ensina a “fazer bonito” de acordo com o senso estético Asurini.

A mulher, na organização familiar, de um ponto de vista material, artístico e ritualístico, é um agente fundamental na transmissão e manutenção da cultura Asurini. A ela cabe a maior parte das tarefas de transmissão de saberes. O poder está no conhecimento acumulado ao longo do tempo, sendo dividido entre mães e

avós, principais transmissoras dos saberes culturais. Cabe à mulher boa parte das decisões da aldeia. Esse poder de decisão se confirma no próprio mito de criação do povo,

As mulheres decidem da partilha da alimentação, dos rituais, sobre ter ou não um filho, da educação das novas esposas, da transmissão dos conhecimentos da pintura. Elas centralizam os saberes e os afazeres da aldeia. Quanto mais idosa a mulher, mais poder ela tem, pois “sabe mais”, detém mais conhecimentos.

A partir de cada atividade na aldeia, seja casamento, maternidade, pintura, agricultura, tecelagem, rituais, a mulher se faz presente e ocupa o papel de transmissora e reforçadora da identidade Asurini.

## REFERÊNCIAS

- ARNAUD, Expedito. **O índio e a expansão nacional**. Belém: Cejup, 1989.
- BANIWA, Gersem Luciano. Proteção e fomento da diversidade cultural e os debates internacionais. In: **Diversidade cultural brasileira**. Belém: Casa Rui Barbosa, 2005.
- BARDIN, Laurence. "Definição e relação com as outras ciências". In: BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Tradução de Luiz Antero Reto e Augusto Pinheiro Lisboa: Edições 70, 2006.
- BENEDICT, Ruth. **Padrões de cultura**. Lisboa: Livros do Brasil, 1934.
- BERLO, David K. **O processo de comunicação: introdução à teoria e à prática**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BOAS, Franj. **El arte primitivo**. México: Fondo de Cultura Econômica, 1947.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os deuses do povo: um estudo sobre a religião popular**. Uberlândia: EDUFU, 1963.
- BRASIL. Constituição, 1988. Constituição da República Federativa do Brasil de 05 de outubro de 1988. 3. ed., São Paulo: Atlas, 1993.
- CHAMON, Edna M. Q. de Oliveira. Cultura, cultura brasileira, cultura organizacional: histórico, definições e modelos. In: CHAMON, Edna M. Q. de Oliveira (org.). **Gestão e Comportamento Humano nas Organizações**. Rio de Janeiro: Brasport, 2007.
- CHAMOM, L.F.O. **Sociogramas**, São José dos Campos, 2008. Artigo não publicado.
- COSTA, Maria Helena Fénelon. **O mundo dos Mehináku e suas representações visuais**. Brasília: Editora UNB. 1998.
- CUCHE, Dennys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2. ed., Bauru: EDUSC, 2002.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. **Antropología do Brasil: mito, história, etnicidade**. São Paulo: Brasiliense, EDUSP, 1992
- GIUMBELLI, Emerson. Besides the "fieldwork": supposedly malinowski reflections. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, v. 17, n. 48, 2002
- OLSON, D.: TORRANCE, N. **Educação e Desenvolvimento Humano**. Porto Alegre: Ed. Artes Médicas, 2000.

- ESTEVIÃO, Carlos. **As máscaras-de-Dança dos Paucararu de Tacaratu**. Nordeste Indígena – FUNAI. Rio de Janeiro: FUNAI, 1991.
- FONSECA, Rosana. **A representação social da liderança por líderes e potenciais líderes**, Dissertação de Mestrado, Universidade de Taubaté, 2007.
- GAMBINI, Roberto. **Espelho índio: a formação da arte brasileira**. São Paulo: Axis Mundi/Terceiro Nome, 2000.
- GARCIA, Laymert dos Santos; GRUPIONI, Luiz Donizete Benj (Org). **Índios do Brasil**. Brasília: MEC, 1994.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GIROUX, Henry. Praticando estudos culturais nas Faculdades de Educação. In: SILVA, Tomaz T. (Org.). **Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em Educação**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- HALL, Stuart. **Identidades Culturais na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- HARTMANN, Thekla. Cultura material e etnologia. São Paulo. **Revista do Museu de São Paulo Nova Série**. v.23, p.179-197, 1976.
- HOUAISS, Antonio. **Dicionário – Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KRUGER, Ann C.; TOMASELLO, Michael. Aprendizagem cultural e cultura da aprendizagem. In: OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy. **Educação e desenvolvimento humano: novos modelos de aprendizagem, ensino e escolarização**. Porto Alegre: Artmed, 2000. p.306-321.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 19.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p.19-20.
- LA TAILLE, Yves de. **Piaget, Vygotsky, Wallon: teorias psicogenéticas em discussão**. / Yves de La Taille, Marta Kohl de Oliveira, Holoyse Dantas – São Paulo: Summus, 1992.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Toteísmo hoje**. Petrópolis: Vozes, 1976.
- LOUREIRO, João de Jesus. Cultura amazônica: uma diversidade diversa. In: **Diversidade cultural brasileira**. Belém: Casa Rui Barbosa, 2005.

MARCONI, Marina de Andrade; PRESOTTO, Zélia Maria Neves. **Antropologia: uma introdução**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2001.

MÜLLER, Regina Pólo. **Os Asurini do Xingu: história e arte**. Campinas: Unicamp, 1993.

\_\_\_\_\_. Tayngara, a noção de representação na arte gráfica. In: VIDAL, Lux B.(Org.). **Grafismo Indígena**. São Paulo: Studio Nobel/EDUSP/FAPESP, 1993.

NELSON, Cary; TREICHLER, Paula ; GROSSBERG, Lawrence. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, Tomaz (Org.). **Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação**. Petrópolis: Vozes, 1995.

NOOY, W., MRVAR, A., BATAGELJ, V. Exploratory Social Network Analysis with Pajek, Cambridge University Press, New York, 2006.

PRICE, Sally. Objetos de arte e artefatos etnográficos. In: PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

REGO, Tereza Cristina. **Vygotsky: uma perspectiva histórico-cultural da educação**. Petrópolis: Vozes, 2000.

RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a Civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno**. Petrópolis: Vozes, 1982.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.

SEEGER, Anthony; DAMATTA, Roberto; CASTRO, Eduardo Viveiro de. A construção da pessoa nas sociedades indígenas e os indígenas brasileiros. In: OLIVEIRA FILHO, João Pacheco (Org.). **Sociedades Indígenas e o Indigenismo no Brasil**. Rio de Janeiro: MARCO ZERO/UFRJ, 1987.

SIGNORINI, Inês (org.). **Lingua(gens) e identidade**. Campinas: Mercado das Letras, 1998.

SILVA, Aracy I. "Pequenos xamãs": crianças indígenas, corporalidade. In: SILVA, Aracy L. (org). **Crianças indígenas: ensaios antropológicos**. São Paulo: EDUSP, 2002.

SILVA, Fabíola Andréa. **As tecnologias e seus significados**: um estudo da cerâmica Asurini do Xingu e da cestaria dos Kayapó – Xikrin sob uma perspectiva etnoarqueológica. São Paulo: USP, 2000. (Tese de Doutorado).

SILVA, Aracy Lopes de. Mito, Razão, História e Sociedade inter-relações nos universos sócio-culturais indígenas. In: SILVA, Aracy Lopes de; GRUPIONI, Luis Donisete. **Temática Indígena na Escola**. Brasília: MEC / MARI / UNESCO, 1995.

SILVA, Aracy Lopes da; GRUPIONI, Luis Donisete Bensi. **A temática indígena na escola**: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus. Brasília: MEC, MARI, UNESCO, 1995.

SOUZA FILHO, Carlos Frederico Marés. **Espaços ambientais protegidos e unidades de conservação**. Curitiba: Universitária Champagnat, 1993.

THOMAS, Omar Ribeiro. A antropologia e o mundo contemporâneo – cultura e diversidade. In: GRUPIONE, Luiz Donisete; SILVA, Aracy Lopes (Orgs.). **A temática indígena na escola**. Brasília: MEC/MARI/UNESCO. 1995.

TOMASELLO, Michael. **Origens culturais da aquisição do conhecimento humano**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TOMASELLO, Michael; KRUGER, Ann C. **APRENDIZAGEM CULTURAL E CULTURA DA APRENDIZAGEM**. In: OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy (orgs.). **Educação e Desenvolvimento Humano**. Porto Alegre: Ed. Artes Médicas, 2000.

VELTHEM, Lúcia Hussak-Van. A arte indígena: referentes sociais e cosmológicos. In: L.D.B. Grupioni (Org.). **Índios no Brasil**. Brasília: MEC, 1994.

VELTHEM, Lúcia Hussak-Van. “Em outros tempos e nos tempos atuais: arte indígena” In: **Mostra de Redescobrimento**: artes indígenas. Nativer Artes. São Paulo: 2000, p.58-91.

VIDAL, Lux. A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó – Xikrin do Catete. In: Müller, Regina Taygava. **A noção de representação na arte gráfica Asurini do Xingu**. São Paulo: Stúdio Nobel/EDUSP, 1992.

VIDAL, Lux; MÜLLER, Regina. Pintura e adornos corporais. In: RIBEIRO, Darcy. **Arte Índia**. v. 3. Petrópolis: VOZES / FINEP, 1982.



VIDAL, Lux; SILVA, Aracy L. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições. In: VIDAL, Lux. **Grafismo indígena**. São Paulo: EDUSP, 1992.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo,SP: Paz e Terra, 1992.