

ARTE INDÍGENA, Linguagem Visual

Berta G. Ribeiro

Desenhos de Tadeu Burgos
fotografados por Domingos Lamônica

A arte impregna todas as esferas da vida do indígena brasileiro. A casa, a disposição espacial da aldeia, os utensílios de provimento da subsistência, os meios de transporte, os objetos de uso cotidiano e, principalmente, os de cunho ritual estão embebidos de uma vontade de beleza e de expressão simbólica. Estas características transparecem quando se observa que o índio emprega mais esforço e mais tempo na produção de seus artefatos que o necessário aos fins utilitários a que se destinam; e quando passa horas a fio ocupado na ornamentação e simbolização do próprio corpo. Neste sentido, a arte indígena reflete um desejo de fruição estética e de comunicação de uma linguagem visual. A autodesignação tribal muitas vezes revela essa intenção de transmitir uma individualidade caracterizada por um símbolo cultural que singulariza os membros de um grupo em oposição a outros. Por exemplo: Mentukité, significa gente preta. Trata-se de uma subtribo Kayapó setentrional, da família lingüística Jê, que habita o norte do Estado de Mato Grosso. Utiliza em sua pintura corporal a tinta negro-azulada do sumo do jenipapo (*Genipa americana*), exprimindo através de sua autodesignação, essa peculiaridade. Outro exemplo é oferecido pelos Kuben-kran-kegn, que significa cabeça pelada, grupo da mesma família lingüística. Os civilizados também identificam certas tribos por sua aparência cultural. Os Boto-cudos, grupos que habitavam as matas dos vales do Jequitinhonha e do rio Doce, nos Estados da Bahia, Minas e Espírito Santo até sua quase extinção na primeira década deste século, receberam esse nome devido ao uso de botoques, adorno labial de madeira leve, em forma de disco usado no lábio inferior; os Coroados, pelo corte de cabelo; os Orejones (Coto) do Equador, por seus grandes dis-

cos auriculares.

1. *Simbolismo da forma e da cor*

Estudos recentes têm mostrado que o tratamento do corpo entre povos primitivos possui um significado simbólico que transcende o conteúdo embelezador, sem dúvida presente. Os ornatos corporais, incluindo a pintura de corpo e os adornos móveis constituem uma linguagem visual que, por um lado, funciona como marca de identificação étnica e, por outro, informa a respeito do sexo, idade e condição social do indivíduo. Neste sentido, a ornamentação corporal reflete a concepção tribal da pessoa humana. É a maneira pela qual o indivíduo se torna pessoa. Isto é, se socializa como membro de uma comunidade humana.

Terence Turner, analisando a linguagem simbólica de uma grande variedade de ornamentos corporais entre os Xikrin, grupo Kayapó setentrional da família lingüística Jê, afirma:

“Os adornos labiais, auriculares, o estojo peniano, o corte da cabeleira, as faixas tecidas de algodão para as pernas e os braços e a pintura corporal, conformam uma linguagem simbólica que expressa uma ampla variedade de informações sobre o status social, a idade e o sexo. Como linguagem, no entanto, ela transmite não meramente uma informação de um a outro indivíduo, senão que, num nível mais profundo, estabelece um canal de comunicação dentro do indivíduo, entre os aspectos sociais e biológicos de sua personalidade” (T. Turner 1969: 59).

Outros autores deram o mesmo enfoque aos seus estudos sobre o significado dos adornos corporais de grupos indígenas brasileiros (Ver, por exemplo, Thomas Gregor 1977, Anthony Seeger, 1976, Regina Polo Müller, ms.).

As dez tribos que habitam a região do alto Xingu, conhecidas como xinguanas, usam um corte de cabelo em coroa, pintando a cabeleira por ocasião das grandes cerimônias que reúnem várias delas, com padrões de desenho aplicados também ao corpo e a vários artefatos. Segundo Thomas Gregor, os Mehinaku têm treze padrões de pintura da cabeleira, executados nas cores branca e vermelha, alguns deles privativos dos xamãs (médicos-feiticeiros), assim como a tatuagem era, antigamente, primazia dos chefes. (1977: 20, 158). Os Mehinaku têm uma palavra em sua língua, *metalute*, que significa estar sem penas, ou seja, estar nu, incompleto, o que só se admite em momentos e lugares não públicos. Duas outras palavras (*kawushapatsi* e *mawushpawa*) indicam, respectivamente, pessoas bem adornadas e pessoas relapsas (*Op. cit.* 154/155).

Em algumas tribos indígenas brasileiras, os padrões de pintura corporal e de decoração dos artefatos alcançam alta elaboração, como por exemplo entre os índios Kadiwéu, os Kayapó, os Borôro, os Munduruku e os xinguanos. Esses desenhos, além de denotar o status social, representam, muitas vezes, apesar de sua configuração geométrica, estilizações de animais, cujos caracteres mais salientes, no modo de ver dos índios, os definem.

No caso das tribos xinguanas, por exemplo, destacam-se as pintas ou a sinuosidade na representação da onça e da cobra; o desenho do casco, na do jaboti; o contorno losangular na do peixe pacu e outros peixes. Esses bichos são personagens da mitologia xinguanas. No mito de origem, a onça é o ancestral que emprenhou os *kwari* esculpidos em madeira, feitos mulheres pelo herói civilizador dos xinguanos (P. Agostinho 1974: 33/34).

Outro exemplo é oferecido pelos citados Kadiwéu, do chaco matogrossense, que possuem a mais elaborada pintura de rosto e de corpo que se conhece nas Américas. Sociedade estratificada em "senhores" e "cativos" tomados nas guerras, a estes cabiam as tarefas mais pesadas, ocupando-se as "donas" Kadiwéu com a manipulação do corpo. Proibidos de "envergar" na pele os desenhos mais elaborados, os cativos tatuavam o rosto, o que era tido como "... marca de inferiores e criadas" (Sanchez Labrador 1910, I: 285 *apud* D. Ribeiro 1950: 162). Contestando o espanto do missionário espanhol diante da perda de tempo que representava a pintura desses arábescos na pele, escreve Lévi-Strauss:

"As pinturas do rosto conferem, antes de mais nada, ao indivíduo, a sua dignidade de ser humano; operam a passagem da natureza à cultura, do animal 'estúpido' ao homem civilizado. Em seguida, diferentes quanto ao estilo e à composição segundo as castas, exprimem numa sociedade complexa a hierarquia do status. Possuem assim uma função sociológica". (1957: 202).

Terence Turner assinala que a própria pele tem um significado simbólico na cultura Xikrin. Ela é o limite entre o individual e o social, ou entre o indivíduo e sua sociedade:

"A pintura corporal, neste nível geral de significado, corresponde realmente à imposição de uma segunda 'pele' social sobreposta à pele biologicamente desnuda do indivíduo. Esta segunda pele de padrões culturalmente estandarizados exprime simbolicamente a 'socialização' do corpo humano - a subordinação dos aspectos físicos da existência individual ao comportamento e valores sociais comuns" (1967: 70).

Uma analogia com a função do vestuário, penteado, joalheria e maquiagem, na nossa sociedade, como sugere Terence Turner (1969: 70), parece pertinente.

O simbolismo das cores merece um parágrafo especial que permita perceber as idéias e valores a elas associados. Reichel-Dolmatoff (1971), Victor Turner (1967), Thomas Gregor (1977: 158), Terence Turner (1969:

70), oferecem exemplos clarificados. Segundo Reichel Dolmatoff, os Desana concebem a terra como sendo vermelha e feminina. O sol, que representa o criador da vida e fertilizador da terra é concebido como masculino, mas com um componente feminino, e de cor amarela, tonalidade correspondente ao seu adorno plumário. Algumas zonas além da via látea são alaranjado-amarelo-brancas e ela própria, intermediária entre a esfera solar e a terrestre, azul, cor considerada, por isto, ambivalente. O oeste, onde o sol (astro) se põe antes de penetrar na morada do Pai-Sol, debaixo da terra, é concebido como uma região escura, domínio dos "povos da noite", sobrenaturais que vivem numa maloca escura. O escuro é associado à morte, à doença e ao limite entre a superfície da terra e sua zona subjacente. Esta é concebida como de cor verde, semelhante à das folhas de coca (*Erythroxylum coca*) associada às alucinações e de caráter paradisíaco-uterino. Como morada do Pai-Sol combina o princípio masculino ao feminino (Reichel-Dolmatoff 1971: 45/47). Na cultura Desana, as cores atribuídas ao universo têm associações com fenômenos de caráter psicológico, biológico e fisiológico. O azul, cor da via látea, da fumaça do tabaco e do incenso, ou seja, da comunicação, pode ser bom ou mau. A cabeça, o pensamento e a reflexão estão associados a essa cor. A bondade, fertilidade, procriação, proteção, o leste, a energia solar, a morada originária (*ahpikondiá*) são idéias associadas à cor amarela. No corpo ela representa a parte ventral. A cor vermelha se associa à idéia da sexualidade, sangue, órgãos sexuais, saúde e vitalidade. O tronco é a parte do corpo humano concebida como vermelha. Essa cor simboliza também energia positiva, em oposição ao negro, que é negativo, enquanto que o branco, a cor do semen, simboliza a fertilidade (Reichel-Dolmatoff *op. cit.*: 122/3, 117, 144).

A marcada preferência dos Tupinambá pelas plumas vermelhas de *Ibis rubra*, em cuja busca faziam longas expedições (Métraux 1928: 142) e a prática da tapiragem pelos mesmos índios (mudança da coloração verde das penas do papagaio para o amarelo no pássaro vivo) (*idem* p. 140) de-

vem estar ligadas a um simbolismo da cor semelhante ao referido acima.

Além dos significados assinalados, a pintura com vermelho de urucu protege a pele contra os raios ultravioleta e a picada de mosquitos (Gregor 1977: 158).

O simbolismo dos artefatos Desana é estudado também com grande lucidez pelo citado autor. Reichel-Dolmatoff dá maior realce às conotações mítico-religiosas dos pequenos bancos esculpidos, dos instrumentos musicais, em que analisa forma e som, do escudo de dança trançado, que defende o corpo contra a investida do inimigo e dos espíritos malignos, da borduna, do porta-charuto. Analisa os conteúdos simbólicos de forma e cor dos adornos plumários e dos colares com cilindro de quartzo, insígnia dos pajés e altos dignitários Desana. O arco e o cesto-cargueiro simbolizam, segundo Reichel-Dolmatoff, respectivamente, as atividades quotidianas do homem e da mulher e são, por conseguinte, identificados com o masculino e o feminino. A forma bojuda do cesto, sua natureza de recipiente e o fato de ser continuamente carregado e descarregado, o associa ao símbolo uterino. Dolmatoff chama atenção para o fato desse cesto ser de confecção Makú, que na sociedade senhorial Tukano ocupa uma posição subalterna, simbolizada como elemento feminino, ou objeto sexual. Devido à sua identificação com a mulher, o cesto é queimado depois da morte da dona. (Reichel-Dolmatoff *op. cit.*: 110/119).

2. Arte e vida

A arte primitiva tem sido estudada primordialmente por antropólogos e secundariamente por críticos e historiadores da arte. Passados 50 anos de sua publicação, o trabalho de Franz Boas, *Primitive Art* (1927), ainda pode ser considerado "o clássico e também como a única análise na extensão de um livro da arte primitiva como um todo" (Lucretia Nelson, *apud* H. D. Gunn 1956: 105).

Quando Fritz Krause escreveu seu ensaio "A Arte dos Índios Karajá" (1911)*, tribo que visitou em 1908,

* Esse trabalho é citado aqui em sua versão portuguesa, inédita, a única a que tivemos acesso.

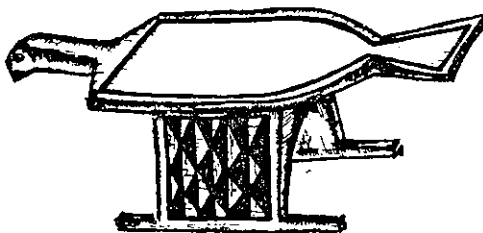
depois de Ehrenreich (em 1888) e da publicação da obra de von den Steinen (1894), que dá grande realce à arte indígena xinguaná, tratou de não tomar partido “na grande controvérsia atualmente levantada em torno da evolução da arte primitiva”. Outros etnólogos, além dos acima citados, sensibilizados com a beleza plástica das criações tribais, as estudaram como um elemento de cultura, uma vez que, a nível tribal, o objeto artístico perde substância quando desvinculado do seu contexto sócio-cultural. Em conseqüência, poucos estudiosos procuraram enfatizar a individualidade do artista, sua criatividade pessoal, que caracteriza a arte na nossa sociedade**. Isto se explica pelo fato de que, nas sociedades mais simples, qualquer indivíduo é capaz de ter todos os comportamentos culturalmente prescritos, inclusive os artísticos, constituindo limitações as derivadas apenas da condição de sexo e idade. Entretanto, quando se tem um contato mais prolongado com um grupo tribal, verifica-se que alguns indivíduos se destacam como seus melhores artistas nos campos a que sua sociedade deu maior ênfase.

Não obstante as imposições da técnica, praticamente universais no caso do trançado, bem como as provenientes da matéria prima, desenvolveram-se estilos de arte que variam de região a região. Boas acha que

“uma explicação satisfatória destes estilos seria tão difícil como descobrir todas as circunstâncias psicológicas e históricas que determinam o desenvolvimento da linguagem, da estrutura social, da mitologia e da religião” (1947: 155).

O certo é que cada grupo indígena imprime em sua arte a singularidade do seu modo de ser e suas principais motivações. A contribuição do artista consiste em preservar, mais que inovar, e executar com maestria padrões e temas tradicionais, enriquecendo-os com combinações diversas ou o empréstimo seletivo de padrões desenvolvidos por tribos contíguas. Mas

nem todas as obras tribais podem ser qualificadas como objetos artísticos. Só a presença de um elemento formal, que nas artes gráficas e plásticas se exprime pela simetria, o ritmo e a acentuação da forma, lhes dá esse caráter (Boas 1947: 337).

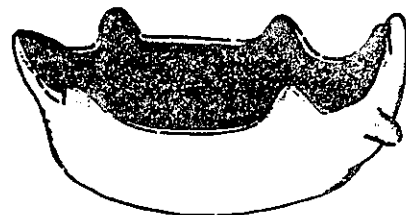


No trabalho citado, esse autor estuda a produção artística dos povos primitivos do ponto de vista do seu estilo, simbolismo, elementos formais decorativos, aos quais a adição de um conteúdo mítico-religioso empresta maior emoção por parte do apreciador, e arte representativa. Krause, no seu estudo sobre a arte Karajá, agrupa a produção artística desses índios em duas grandes categorias: 1. arte ornamental; 2. arte representativa. Essa classificação não é de todo satisfatória porque, as bonecas de barro, por exemplo, classificadas por Krause como “arte plástica” dentro da categoria de arte ornamental, são essencialmente representativas, contendo, embora, elementos decorativos. Ademais, a arte decorativa, aparentemente abstrata, possui geralmente conotações simbólicas representativas de elementos culturais profundamente enraizados na tradição tribal.

Na qualidade de elemento de cultura, que efetivamente não deixa de ser, a arte indígena tem sido descrita pelos etnólogos no capítulo da cultura material, das manufaturas e da tecnologia, com o que se ressalta seu valor utilitário e técnico, passando a segundo plano o componente artístico que detém. Nessas classificações se leva em conta a natureza da matéria prima, as técnicas empregadas e o fim a que se destina o artefato. Assim se fala de cerâmica, trançados, tecelagem, objetos de madeira (bancos, remos, utensílios domésticos diversos com conteúdo artístico, trabalhos em cuias, e cabaças, ornatos corporais (colares, brincos, tangas), arte plumária, instrumentos musicais, pintura corporal e arquitetura. Essa classificação, embora mais analítica e opera-

tiva que a de Krause e, por isso, comumente usada, tampouco é satisfatória, uma vez que exclui a intuição estética que os índios imprimem à confecção de um simples arco, uma borduna, um banco, um colar, uma estaca de cavar ou um machado de pedra.

Na verdade, a arte e a vida, a nível tribal se confundem. Qualquer objeto, por mais trivial que seja, como um ralador de mandioca, apresentará no seu *design* e confecção, a associação de um conteúdo utilitário a uma mensagem artística. Os exemplos são inúmeros. Basta citar os cestos de carregar mandioca ou outros produtos da roça que, tanto no referente à forma quanto à ornamentação, alcançam, freqüentemente, a dimensão de objetos de arte. Um abanador de fogo pode ser trançado com perícia e esmerado acabamento, tornando-se igualmente uma forma de expressão artística. Uma panela zoomorfa, como as dos índios Waurá, do alto Xingu, traz em si elementos de decoração plástica e pictórica que excedem suas finalidades de uso. (ver fig. 2) O mesmo se



pode dizer de uma pá de virar beiju dos índios xinguanos, dos bancos esculpido com forma de pássaro ou de outros bichos, de diversas tribos, dos remos, das esteiras, dos instrumentos musicais, das gaiolas para pássaros, dos cestos plataformas para servir comida ou guardar objetos, das apas para guardar algodão, e de tantos outros. Gregor explica a aplicação de motivos ornamentais nas panelas, no caso dos Mehinaku, por ser o ornamento parte intrínseca e essência do objeto, sem o qual ele não estaria completo, no modo de ver desses índios (1977: 37/38).



** No Brasil, constitui exceção, entre outros, o estudo de M. H. Fénelon Costa (1967 ms.) em que o artista é biografado e destacado em sua individualidade.

No caso de objetos de uso ritual, como as máscaras xinguanas, Gregor assevera que a madeira de que são feitas só adquire conteúdo mágico depois de pintada. Por isso a máscara pode ser esculpida em qualquer lugar da aldeia, mas deve ser pintada na casa dos homens porque, assemelhando-se a um espírito, pode atraí-lo (Gregor 1977: 38).

Considerações da mesma natureza são feitas por Reichel-Dolmatoff em relação às produções artísticas dos Desana, grupo Tukano do rio Papurí, afluente do Uaupés, ao qual já nos referimos. Segundo a tradição mítica desses índios, o Pai-Sol, criador dos Desana, cometeu o pecado capital de coabitar com a própria filha impúber. O ato associativo, presenciado por um inseto, ficou gravado nas rochas das corredeiras Wainambí onde ainda pode ser visto. Transformado em gente, o inseto construiu a flauta jurupari para denunciar o pecado do criador e estabelecer as leis exogâmicas dos Desana (*op. cit.*: 170). O tema da criação é também expresso em outras formas artísticas além dos petroglifos: nas figurinhas esculpidas, nas pinturas das malocas onde tem lugar proeminente o tema cobra-canoa com a qual o Pai-Sol mandou um seu preposto conduzir a humanidade à sua morada terrestre. Essa cobra mítica, uma sucuri (*Eunectes murinus*), está representada também nos padrões de trançado de todos os grupos Tukano.

Em todos os casos, como se vê, os artefatos e sua decoração estão fortemente vinculados a símbolos mítico-religiosos expressos por um determinado código estilístico, que permite ao especialista distinguir uma máscara ou uma flauta do rio Negro, de outra dos índios xinguanos, dos Karajá, dos Tapirapé e de tantos outros.

Estilo artístico e padrão cultural também se confundem. Quando estudamos a arte plumária dos índios do Brasil (B. Ribeiro 1957; D. e B. Ribeiro 1957), notamos que se podia perfeitamente delinear dois estilos correspondentes a duas correntes culturais: a dos grupos tupi, pertencentes, por sua vez, a um padrão cultural chamado por Julian Steward (1948)

de floresta tropical e que fora do Brasil se estende aos países amazônicos limítrofes; e à cultura por ele chamada marginal à floresta tropical, ou campineira, correspondente aos grupos indígenas filiados ao tronco linguístico Macro-Jê, que só tem representantes no Brasil. A plumária tupi – cujos mais altos expoentes foram os índios Tupinambá que habitavam a costa na época da descoberta; os Munduruku, dos afluentes do Tapajós e do Madeira e atualmente os índios Urubus-Kaapor, do R. Gurupí – se caracteriza pelo emprego de pequenas plumas associadas a tecidos. Amarrando os minúsculos ráquis de penas com cordéis entretrecidos, os plumistas Kaapor obtêm recamos que se assemelham por sua embricação, à suavidade com que as plumas assentam no corpo das próprias aves e à flexibilidade de suas asas. Utilizando penas e plumas de cerca de 40 pássaros, principalmente anambés (*Cotinga sp.*), saís (*Cyanerpes sp.*), tucanos (*Ramphastus sp.*), mutums (*Crax sp.*) e araras (*Ara sp.*) das mais variadas tonalidades, contexturas e brilho, esses plumistas produzem efeitos figurativos, através de uma técnica de colagem em mosaico em que, com plumas de diferentes aves, conformam ornatos passariformes (Cf. D. e B. Ribeiro 1957).

Os grupos Macro-Jê, como os Karajá, Borôro, Kayapó, utilizam, ao contrário, longas penas caudais de arara (*Ara sp.*) e de aves aquáticas (garça (*Casmerodius albus*), colheireiro (*Ajaja sp.*), jaburu (*Mycteria sp.*) cujos grossos canhões são ocultados por feiras de penas de menor tamanho. Montadas sobre armações trançadas rijas, conferem à figura humana uma imagem portentosa.

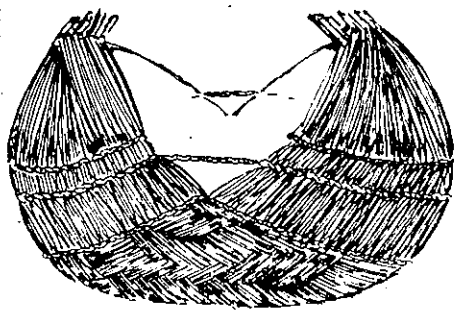
Tanto os Tupi como os Macro-Jê podem ser tidos como grupos plumistas por sua cultura dar mais ênfase a essa arte que às demais. Distinguem-se, no entanto, pelo estilo de sua arte plumária. No primeiro caso, realizando obras de detalhe, como as iluminuras ou a ourivesaria, exigindo grande virtuosismo técnico. No segundo, construindo obras de maior porte e efeito cenográfico, como se seus portadores estivessem se exibindo num palco.

O nosso estudo da cestaria indígena brasileira, também revelou dois esti-

los bem marcados que se adequam às categorias acima mencionadas: a dos grupos da floresta tropical e campineiros. Os cestos dos grupos norte-amazônicos e outros, pertencentes aos troncos linguísticos tupi, karib, aruak, tukano-datxea de cultura do tipo floresta tropical são feitos, via de regra, com finas talas de peciolo da folha de palmeira buriti (*Mauritia sp.*) ou outra, ou do caule de uma graminea, o arumã (*Ischnosiphon sp.*). Ou seja, lâminas de uma espécie de junco. Na maioria dos casos, essas lâminas são previamente pintadas para realçar os padrões de desenho – quase sempre estilizações simbólicas – derivadas do ato de entrançar, mas que variam infinitamente, segundo o elenco de cada grupo tribal ou de uma área cultural. Neste caso, alcançam efeitos extraordinariamente belos, tanto no que se refere a formas – verdadeiras esculturas trançadas – como a padronagens ornamentais. Essa variedade de desenhos é obtida através da técnica de trançado entrecruzado em diagonal (*twilled work*), que se assemelha ao tecido feito com material rígido.

No caso dos grupos campineiros, que originariamente não conheciam a verdadeira arte da tecelagem em tear nem a cerâmica, o trançado tem um realce ainda maior no contexto cultural, uma vez que a cama (esteira), a tipóia para carregar criança, o cesto para trazer produtos da roça, as máscaras de dança, os adornos de corpo e os recipientes são todos trançados. Esses grupos, porém, em especial os Jê propriamente ditos (Kayapó, Timbira, Xavantes), trabalham de preferência com palha e não “junco”. Utilizam, entre outras, a palha da prefoliação do buriti que dividem em tiras muito finas. Não podem, contudo, marchetar os seus cestos na mesma medida em que o fazem as tribos que trabalham com talas pintadas e mais rijas, como as do primeiro grupo. Por outro lado, a ausência da cerâmica fez com que estes índios desenvolvessem uma cestaria manufaturada segundo a técnica de trançado costurado (*coiled work*), tão compacta, que pode ser usada mesmo sem impermeabilização como recipiente para líquido. Característico desse estilo é o cesto em forma de bernal chamado *baikité* pelos Xavantes. É trançado em diversos tamanhos e usado como berço, reci-

piente, cesto-transporte para mantimentos e outros fins. (Ver fig. 4)



O processamento da mandioca levou ao desenvolvimento de vários tipos de peneiras e de um cesto longo – o *tipiti* – usado para filtrar, por distensão, o veneno da massa da mandioca brava (*Manihot utilissima*). Gertrude Dole aventa a hipótese de que a presença ou a ausência do *tipiti* indicaria o uso mais recente ou remoto da mandioca brava (Dole 1956). A cultura rústica brasileira, principalmente a amazônica e a nordestina, retém da herança indígena no campo da cultura material, dois itens: a rede de dormir e o *tipiti*. E, a par deste último, o consumo de beiju e farinha de mandioca, como componentes básicos de sua dieta alimentar.

A cerâmica e a tecelagem são artes características dos grupos da floresta tropical. Em ambos os casos, contudo, é difícil associar um estilo manufatureiro e artístico a grupos pertencentes a determinado tronco lingüístico ou área cultural. A cerâmica, como se sabe, assinala, segundo Morgan (1936) e outros evolucionistas, o advento do estágio inferior da barbárie ou o neolítico e está intimamente associada à domesticação das plantas e à vida sedentária.

Os grupos Pano, da bacia Juruá-Purus, possuem a cerâmica mais refinada produzida por grupos indígenas do Brasil, no que se refere à técnica de confecção, que se assemelha à porcelana vitrificada. Os seus padrões ornamentais e as cores empregadas (branco, vermelho de vários tons, castanho e negro) são os mesmos que aparecem na pintura corporal e na maioria dos seus artefatos. Do ponto de vista da ornamentação, ganha notoriedade também a cerâmica Kadiwéu que, no tocante à técnica oleira é muito mais pobre que a de seus vizinhos Terena, do tronco Aruak, e ce-

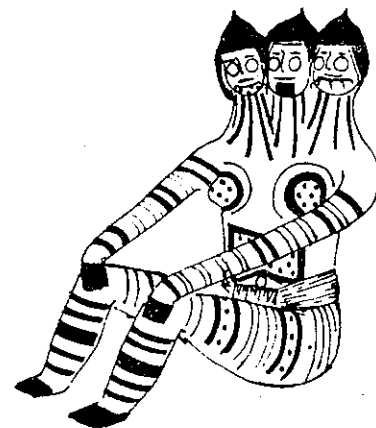
ramistas por excelência. Neste caso, se trata da aplicação a novos materiais de uma técnica altamente desenvolvida: a da pintura corporal (D. Ribeiro 1950:168/169).

Embora utilizando a mesma técnica oleira (de superposição de rolos em espiral feitos com argila misturada a espongiários e outros temperos – P. Lima 1950:11), a cerâmica indígena brasileira apresenta atributos de formato e ornamentação inconfundíveis. A dos índios Waurá, usada por todos os xinguanos através da troca institucionalizada numa cerimônia chamada *moitará* (em kamayurá), se singulariza pelo tamanho descomunal de suas panelas, bem como pelo acabamento do bordo, nas de porte médio e pequeno usadas como tijelas para servir comida ou como recipientes vários. A modelagem do bordo retrata um grande repertório de bichos. O naturalista Helmuth Sick, com a ajuda das ceramistas waurá, identificou 11 variedades de mamíferos e 17 de aves representadas nos bordos dessas panelas (Sick 1967:83). A habilidade oleira das mulheres desta tribo fez com que ela fosse vítima de ataques dos índios Txikão e Suyá para roubo de ceramistas (Lima 1950:5/6).

A cerâmica indígena mais conhecida atualmente no Brasil é a das oleiras Karajá, principalmente suas famosas “bonecas” ou *litxokós*, antigamente simples brinquedo de crianças. Moldadas em barro cru representavam, principalmente, a forma humana karajá com seus atributos culturais típicos: a tatuagem de um círculo de baixo dos olhos, os brincos de rosetas de plumas, o labrete masculino e a tanga de embira feminina. Com a intensificação dos contatos entre esses índios e agentes da sociedade nacional, as Karajá foram incentivadas a produzir os *litxokós* para a venda. Esse estímulo e a força da criatividade dessas ceramistas fez com que as bonecas ganhassem vida e movimento, retratando desde atividades quotidianas, como suas pescarias e a produção de mandioca, até os ritos de passagem, os sobrenaturais, as práticas funerárias, o parto. A produção para venda prejudicou, em certos casos, a qualidade da cerâmica Karajá, massificando-a, mas não interferiu na

sua temática, estritamente cultural, mesmo porque, o comprador civilizado busca nelas o exótico, o tribal. (M. H. Fénelon Costa 1967 ms. e s/d). Mesmo as antigas bonecas, embora mais estilizadas, não eram de todo impessoais. Retratavam, segundo Krause (1911) figuras humanas representando as seguintes tribos, além da sua própria: Javahé (subgrupo Karajá), Kayapó e os *Dobai* do rio das Mortes (provavelmente Xavantes). É curioso observar que essas tribos eram retratadas “sem rosto”, isto é, sem sua personalidade tribal, denotando o etnocentrismo Karajá. Segundo Fritz Krause, “... Klaulau, isto é, Kayapó, em vez de cabeça tem uma placa de barro inclinada para a frente que forma a extremidade do tronco.

Dobai, isto é, uma tribo do rio das Mortes, tem o corpo terminando num alto cilindro” (*op. cit.*). Na figura nº 5 vê-se uma índia Karajá com seus atributos tribais tendo no colo uma panela com um peixe; na figura nº 6 uma mulher de três cabeças, fruto da imaginação criadora Karajá.



O exemplo da cerâmica waurá e karajá coloca outro problema que cumpre abordar no referente à arte indígena: a estabilidade e mudança de suas técnicas e estilos. Tal como a cultura, a arte primitiva, não obstante sua aparente estabilidade, é passível de transformações na medida em que o grupo sofre a influência de outros ou da sociedade nacional circundante. No caso dos xinguanos, que há apenas 20 anos vêm mantendo contatos mais intensos com a civilização, e por força da ação indigenista dos irmãos Vilas Boas no sentido de preservar o mais possível suas tradições ancestrais, poucas alterações se observam em suas manifestações artísticas, decorridos 94 anos da visita pioneira de von den Steinen. No caso dos Karajá, a mudança é, como assinalamos, palpável. Ainda assim, trata-se de uma mudança criativa, tanto no que se refere à inovação técnica (cozimento das bonecas), quanto às formas (enriquecimento da temática expressa no barro).

Na região do rio Negro que, à semelhança da do alto Xingu, opera um processo de aculturação intertribal, o curare e a sarabatana, bem como um cesto de carregar são produzidos apenas pelos Makú e vendidos a todos os demais: Tukano, Desana, Baniwa. Neste caso, além da divisão sexual de trabalho artesanal no interior da tribo, ocorre uma divisão de trabalho inter-tribos em que cada uma delas, embora possa perfeitamente confeccionar os artefatos que as outras produzem, se abstém de fazê-lo, a fim de estreitar a dependência mútua. Ou, na expressão do meu informante kayabí: "respeita-se o que os outros fazem". Esse comportamento obedece, no caso dos xinguanos e dos grupos do rio Negro, a prescrições da própria mitologia. Numa versão simplificada do mito de origem, o criador dos alto-xinguanos, Mavutsinin (em kamayurá) entrega aos Kamayurá o arco preto, que é a especialidade da tribo; aos waurá, a panela e aos Txukahamãe (tribo de intrusão recente na área mas já incluída no mito), a borduna (P. Agostinho 1974:41). No caso do alto Xingu, a especialização se restringe à cerâmica, ao arco preto, à flauta *jakuí*, aos colares de caramujo e, antiga-

mente, aos machados de pedra, especialidade Trumái. Todos os demais artefatos – redes, bancos, canoas, máscaras, cestos etc. – são feitos por todas as tribos. Na área do rio Negro, a especialização mais acentuada é o fabrico de cerâmica pelos índios Baniwa, grupo aruak, dos cestos cargueiros já mencionados e do curare, pelos Makú. Essa divisão intertribal do trabalho, também prevista na mitologia, assim se expressa num fragmento do mito da criação da humanidade colhido por Reichel-Dolmatoff entre os Desana:

"Mas antes deles irem embora, *Pamuri-mahsë* deu a cada um deles os objetos que eles trouxeram de *Ahpikondiá*, os quais, a partir de então, passariam a indicar as futuras atividades de cada tribo. Ele deu um arco e flechas aos Desana; aos Tukano, Pira-tapuya, Wayára e aos Neéroa ele deu um arpão; aos Kurikako ele deu um ralador de mandioca; ele deu uma sarabatana e um cesto aos Makú e uma máscara de liber aos Cubeo" (1971:27).

3. Masculino e feminino

Observações feitas por Orlando Vilas Boas indicam que, entre os alto-xinguanos, tudo que diz respeito à mata é tarefa masculina. Ou seja, os trabalhos em madeira, concha, penas e palha. Ao passo que o barro, material mais dúctil, é moldado pelas mulheres, a quem compete também fiar e tecer o algodão (informação pessoal). Isto não constitui regra, porém, uma vez que os Txikão, embora não fiem, tecem em um bastidor as tipóias com que suas mulheres carregam os filhos (observação pessoal). Entre os Borôro, a tecelagem de algodão é trabalho masculino. O tecido e o próprio algodão são primazia de um clã (*hokodôri-etxerae*). Não obstante, todos podem cultivá-lo e tecê-lo (Albiseti e Ventureli 1962:38 e 41). Mulheres e homens confeccionam os objetos de uso próprio e do sexo oposto. Assim, as mulheres tecem as redes de seus irmãos, maridos e filhos e os homens trançam as cestas com que suas mulheres trazem os produtos da roça. Como se vê, não se pode generalizar quanto à definição das artes tribais, distinguindo as exclusivamente femi-

ninas ou masculinas. Tampouco se pode admitir, como faz Fritz Krause em relação aos Karajá, que os homens têm pendores artísticos mais acentuados que as mulheres (1911). A pintura corporal entre os Kadiwéu é tarefa feminina, entre os xinguanos, os Xikrin, os Borôro e outros grupos, feminina e masculina, entre os Xavantes caracteristicamente masculina (Müller 1976:12/13).

Por outro lado, tribos muito aculturadas, como os índios Fulni-ô, deixam de observar os tabus referentes à atribuição sexual de certas tarefas. Por isso, as mulheres Fulni-ô passaram a trançar a maioria dos cestos, antigamente especialidade dos homens, que esses índios fazem para a venda. (Informação pessoal do Fulni-ô Cícero). A manufatura de arcos e flechas, que é universalmente masculina, é agora tarefa atribuída às mulheres Karajá, sempre que se destinam à venda. Isto é, quando perdem sua serventia como armas e ganham o caráter de mercadoria. (M. H. Fénelon Costa s/d:5)

O objeto, enquanto bem e obra de arte, deve ser considerado sob outro ângulo: o seu caráter de elemento de troca, de dádiva e, portanto, os componentes relativos à propriedade e acumulação de riqueza que traz implícitos. Nas sociedades tribais previne-se o acúmulo de riquezas através de mecanismos estudados no clássico ensaio de Marcel Mauss sobre a dádiva (1964). Só em anos recentes, o artesanato indígena vem adquirindo o caráter de mercadoria, por força da interação com a sociedade nacional e do estímulo dos órgãos oficiais de proteção para uma produção mais intensa destinada à venda (cf. B. Ribeiro 1978).

O domínio das técnicas artesanais faz parte do aprendizado dos jovens de um e outro sexo, no período de reclusão da puberdade. Desde a infância, a criança é treinada informalmente para o domínio dos conhecimentos que correspondam a seu sexo na sua cultura. Quanto mais completo for o domínio desse saber, maior a sua integração na comunidade de que faz parte. Esse saber inclui a habilidade artesanal que traz implícita uma atitude estética. Neste sentido, a nível tribal, a arte e a vida se confundem e se en-

troam de maneira tal que dificilmente podem ser separadas.

Contudo, os homens se enfeitam mais que as mulheres, principalmente no que se refere aos adornos labiais e aos adereços plumários. Isto se explica, certamente, por seu papel mais proeminente no cerimonial, e por sua posição geralmente mais destacada na estrutura social. Assim, entre os Urubus-Kapor somente os homens usam o belo *acangatar*, diadema de penas amarelas de japu, que simboliza o sol e que foi dado a esses índios por Maíra, seu criador (D. e B. Ribeiro 1957:76). A iconografia registra o traje completo de adornos plumários composto de coifa com cobre-nuca, cinto, pulseiras, jarreteiras, bandoleiras somente entre os homens Munduruku (Osculati 1854). Entre os Tupinambá os homens se paramentavam com os adornos plumários mais vistosos: mantos e *enduapes* (Metraux 1928:148).

O principal adorno plumário dos grupos xinguanos, constituído de um diadema vertical, uma faixa frontal, também emplumada, fixados sobre um aro trançado, somente é usado pelas mulheres na festa *Kajatapá* (em waurá) (observação própria e Gregor 1977:163), em que as meninas púberes recebem a tanga feminina (*uluri*), que marca sua passagem para uma nova quadra da vida.

Comumente, só os homens fazem adornos de penas. Os que os possuem, em maior número e de melhor qualidade artística, são tidos como mais ricos, caçadores de pássaros mais dextros e artesãos mais virtuosos. Tal como a pintura corporal, o adorno plumário é pejado de simbolismo, associado à cor das penas e dos pássaros de que são extraídas. A mitologia dos Urubus-Kapor, dos Karajá e dos Desana, entre outros, menciona adornos plumários como atributos dos heróis civilizadores. (D. e B. Ribeiro 1957:76/77); M. H. Fénelon Costa 1976:82; Reichel Dolmatoff 1971:24). Os índios Borôro refletem nos seus adornos, não só os plumários, mas até nos estojos penianos, sua complexa organização social, dividida em metades e clãs. Determinadas cores e desenhos pertencem a uma ou outra metade e a certo clã. O exemplo Borôro ilustra, tal como os

já mencionados, a estreita vinculação da figura humana englanada com sua etnia e organização social.

O adorno labial masculino e o auricular de ambos os sexos têm entre os grupos Jê uma outra conotação assinalada por Terence Turner (1969) e Anthony Seeger (1975).

Alguns dias depois do nascimento, as crianças Xikrin de ambos os sexos têm suas orelhas furadas e no caso dos meninos, também o lábio inferior. O bastão introduzido nos lóbulos das orelhas é aumentado de tamanho à medida que a criança cresce. Quando alcança oito anos, o menino deixa a casa paterna para nunca mais voltar. Passa a residir na casa dos homens e dali ingressa à casa da esposa quando nasce seu primeiro filho. O adorno labial alcança então seu tamanho máximo, cerca de 8 cm. A mulher nunca deixa a casa onde nasceu e usa adornos "infantis" até a puberdade. Eles consistem em faixas tricotadas nos pulsos e nos tornozelos, pintadas de vermelho, a cor da "saúde, energia e vitalidade" (T. Turner 1969:52). A pintura linear, feita com estilete de madeira, que a mulher continua a usar é outro indício de sua subordinação à família de procriação (*op. cit.*: 58). O menino deixa de usar os referidos adornos e esse tipo de pintura quando ingressa na casa dos homens, segundo estágio em sua formação para o desempenho dos papéis masculinos. O primeiro deles é chamado "criança pequena"; o segundo "meninos aptos a ingressar na casa dos homens"; o terceiro, "jovens solteiros"; o quarto e último, "pais". Homens e mulheres adultos, isto é, com filhos, deixam de usar também os adornos auriculares.

No terceiro estágio, "jovens solteiros", o rapaz adota o corte de cabelo peculiar a homens e mulheres sexualmente maduros e passa a usar o estojo peniano. "O estojo peniano, o uso do botoque e o cabelo longo simbolizam o reconhecimento pela tribo da maturidade física do adolescente" (Turner 1969:57). Segundo o mesmo autor, o adorno auricular e labial têm um simbolismo peculiar. Na infância e juventude, o indivíduo ouve mais do que fala, isto é, sua atitude é mais passiva do que de comando. Na maturidade, o disco ou cilindro labial deno-

ta loquacidade e comunicação ativa. (Ibidem). Em conseqüência, o discurso e o botoque são marcos de virilidade, enquanto que a audição corresponde a uma afirmação de passividade, própria de crianças e adolescentes.

Anthony Seeger, estudando o simbolismo de adornos semelhantes entre os Suyá, também grupo Jê, chega às seguintes conclusões:

"Os discos labiais e auriculares estão claramente associados à importância cultural da audição e da fala como são definidas pelos Suyá. Isso se subentende pelo que os próprios Suyá afirmam. Eles sustentam que o lobo da orelha é perfurado de modo que as pessoas possam 'ouvir-entender-saber'. Dizem que o disco labial é um símbolo de, ou associado com, beligerância e belicosidade, correlacionados, por sua vez, com a autoafirmação masculina, a oratória e o canto" (Seeger 1975:271).

Vivendo em clima tropical, as tribos indígenas brasileiras deram pouco realce à tecelagem para a confecção do vestuário. Os tecidos de maior tamanho e mais trabalhados são as redes de dormir, comuns a todos os grupos do tipo floresta tropical: (os chamados "marginais", que dormiam sobre estrados cobertos de esteiras, estão também adotando a rede). Elas são confeccionadas com fio de fibra de palmeira ou de algodão e, em alguns casos, alcançam elevado grau de elaboração técnica e artística, como as redes da região do rio Negro. Os índios Paresí, grupo Aruak dos afluentes do rio Juruena, são os que melhor representam no Brasil a arte do tecido. Ainda assim, suas "vestes" são antes adorno que vestimenta, como se pode ver pela excelente documentação fotográfica feita pelo Marechal Rondon e por Roquette Pinto nesta tribo. Os cintos, pulseiras, saíotes, tipóias são outros exemplos de tecelagem com elevado teor artístico. Os Karajá, Tapirapé e Xikrin fazem trabalhos em crochet muito bem feitos, como adornos e insígnia de idade (Balduz 1970; T. Turner 1969).

A indumentária indígena que reveste todo o corpo, disfarçando a própria individualidade para adquirir a de um sobrenatural é a chamada indumentária cerimonial. A mais expressiva é a dos índios Tukúna, do rio Soli-

mões e Tukano, do Uaupés. É feita de liber ou tapa, que é a embira de uma árvore (*Ficus sp.*) tratada segundo procedimentos muito complexos. Imersa na água durante vários dias, é aplainada com um pau até que as fibras amolecidas se espichem formando "panos" de grandes dimensões. As máscaras Tukúna e Tukano personificam mamíferos, aves, peixes, figuras antropomórfas e zoomórfas mitológicas. Entre os Tukúna, a máscara é às vezes separada da vestimenta que a completa. Quando inteiriça, é vestida por uma abertura feita nas costas. Para caracterizar melhor o ente sobrenatural que se deseja figurar, o liber é pintado com motivos geométricos ou representativos. Aos botos, máscaras antropozoomórfas Tukúna são apenas representações dos órgãos sexuais masculinos em tamanhos exagerados. Além das máscaras de liber, os índios brasileiros fazem também máscaras de madeira, a exemplo dos xinguanos e os Tapirapé, de palha trançada, também os xinguanos, os Karaja e os Timbira. Em todos os casos procuram retratar entes sobrenaturais. Os grupos amazônicos citados fazem ainda grandes painéis pintados de liber para adorno das casas, principalmente a área reservada para a reclusão das novças. Alguns painéis Tukúna mais antigos da coleção do Museu Nacional reproduzem a planta de uma aldeia com a respectiva estrutura social: divisão em metades e clãs. Nimuendaju diz que nas paredes do "quarto" da reclusa são pintadas

"faixas e linhas e figuras do sol, lua, estrela matutina, bem como o veado, este último, um símbolo da vigilância..." (1948:718).

A julgar pelas informações de Reichel-Dolmatoff, a estrutura da casa Tukano-Desana possui conotações mítico-simbólicas no todo e em suas partes constituintes. Os Desana se dividem em 30 sibs, ocupando cada qual, ou mais de um sib, uma maloca. Os de mais alta graduação habitam o curso inferior dos rios, onde existe maior abundância de peixe e os solos são de melhor qualidade; os de classe mais baixa vivem nos altos cursos. Em compensação, estão menos expostos à influência civilizada e obtêm maiores recursos florestais.

Situada sempre perto de um rio ou uma corredeira, a maloca Tukano é de planta retangular, provida de duas portas é com a frente coberta de grandes painéis pintados, representando entes mítico-religiosos, hoje presentes apenas nas malocas dos sibs mais conservadores. A porta dianteira é voltada para a praça de onde se avista o rio e o ancoradouro. A traseira situada vis-a-vis à principal, como na maloca xinguana, dá acesso ao pátio reservado a tarefas domésticas. A porta dianteira e partes do interior da casa próximas a ela estão associadas à cor amarela e ao sexo masculino. É por onde entram e saem os visitantes. A porta traseira e o setor correspondente, vincula-se à cor vermelha e ao sexo feminino. As três colunas mestras - representando três onças - adornadas com motivos simbólicos

"... são interpretadas como os guardiães e as mais importantes forças da habitação, que "cobrem" (*běári*) seus habitantes. Outra importante unidade estrutural é a grande viga que une horizontalmente as três onças (...), chamada *gumú* e tida como a representação do sacerdote solar (*kumú*). (...) A maloca como um todo é o útero do sib e, nesta qualidade, sua estrutura corresponde ao Cosmos" (Reichel-Dolmatoff 1971:106).

Páginas adiante, Reichel-Dolmatoff, ao tratar da figura do *kumú*, uma espécie de adivinho, conselheiro e confidente, com atribuições distintas das do xamã, diz que esse personagem introduz o recém-nascido e sua mãe na maloca, através da porta principal e, na ocasião, pronuncia a seguinte alocução:

"Assim como você provém de um nicho fértil, você vai penetrar agora em outro, sombra protetora, igualmente fértil" (*op. cit.*:141).

Associações simbólicas da mesma natureza foram estudadas por Maria Heloísa Fênelon Costa com referência à maloca xinguana, a cujas partes estruturais são atribuídos nomes equivalentes aos da anatomia humana (informação pessoal).

As considerações feitas acima sugerem uma analogia com a concepção de casa na nossa sociedade, na medida em que ela também encerra símbolos de status - localização espacial em

determinado bairro e cidade, presença de obras de arte e de relíquias de família que simbolizam riqueza e poder, e, ainda, a função de refúgio, nicho protetor, com suas áreas sociais e privadas, que isola, ordena e compartimenta os indivíduos. Desta forma, aqui e lá, a casa é um símbolo de auto-expressão cultural e da posição social do seu dono.

4. Meio e Mensagem

A facilidade com que os índios desenhavam sobre o papel se explica, talvez, pelo hábito que têm de pintar superfícies planas, como bancos, lenho das árvores, postes das casas, máscaras, pás de virar beiju e o fundo das painéis de liber e outros artefatos, no dos norte-amazônicos; esteiras no caso dos grupos Macro-Jê. Vários autores mencionam desenhos feitos na areia por seus informantes, inclusive mapas, para ilustrar suas explicações. (Cf. von den Steinen 1940:303/306; Krause 1911). Os desenhos na areia mencionados por Krause entre os Karaja são iniciados delimitando o campo decorativo por traços de contorno. Nesse desenhos comparecem saliências e reentrâncias, bem como figuras de dançarinos mascarados feitos com areias coloridas em preto e vermelho. Nos desenhos colhidos em cadernos por Krause entre esses índios brasileiros pode ser atribuída ao fato da coleta de frutos e algumas instâncias das atividades hortícolas, como o plantio e a colheita, serem uma atividade feminina. Esta seria uma hipótese, mas não uma explicação satisfatória e muito menos a única. Na opinião de von den Steinen "o motivo animal domina todo o seu mundo ideal em qualquer arte e ciência, sem exceção, - e para isso não pode haver outra explicação que não seja a sua vida de caçadores". (1940:303).

Entretanto, a representação de elementos da flora não está de todo ausente. Cestos colhidos por mim e por Georg Grünberg entre os índios Kayabí apresentam desenhos romboides chamados *awatsí-ai* que significa sementes de milho. A mitologia de quase todas as tribos brasileiras contém lendas sobre a origem das plantas úteis, principalmente o milho e a mandioca. Os desenhos em papel colhidos por Krause (1911), M. H. Fénelon Costa (1976), Pedro Agostinho (1974), e Thomas Gregor (1977) e por mim, entre os Karajá os dois primeiros autores, os do Xingu, Heloísa Fénelon e os três últimos, representam, além de padrões decorativos, figuras mitológicas, elementos da fauna, constelações, a concepção do cosmos, cenas da vida cotidiana e das atividades de subsistência. Entre os Kayová-Guarani, Egon Schaden (1963) colheu desenhos em cadernos que ilustram as preocupações mítico-religiosas que caracterizam o perfil psicológico desses índios: "a subida do médico-feiticeiro ao céu"; "os Kayová preparam a grande viagem para o além"; "pai Chiquinho realiza uma dança cerimonial para apressar a destruição do mundo" e o "fim do mundo". Por isso, em outro trabalho (1958), o mesmo autor afirma ser impossível compreender as produções artísticas indígenas "... sem um conhecimento razoável dos caracteres dominantes da configuração cultural".

Nos desenhos da figura humana se pode observar a concepção que os índios têm do que é o humano. Bom exemplo é oferecido pelo retrato de von den Steinen feito por um índio Borôro. Embora o famoso etnólogo alemão estivesse vestido, o desenhista o retratou nu, de frente, com os emblemas genitais, o umbigo, a barba, o cachimbo e o caderno de notas (1940:312 pr. 18). "E o Nahukuá (índio xinguanos), de quem exige um retrato mais completo (Kulisehu II), desenhou até o ânus" (V. d. Steinen op. cit.: 310). Acrescenta que:

"Temos aí perfeitamente o ponto de vista da criança que, para desenhá-lo algum detalhe, não o precisava ver, contentando-se em saber que existe" (Ibidem).

Quando entreguei lápis e papel às

índias Yawalapiti, grupo aruak do alto Xingu, uma das desenhistas retratou o marido que, na ocasião, andava sempre de calção na aldeia, inteiramente nu e com a marca tribal (desenho de rosto de arara) que, por casualidade, não trazia pintada no rosto naqueles dias. Krause, contudo, indica que nos desenhos que colheu entre os Karajá, inclusive o seu próprio retrato,

"... as partes invisíveis do corpo nunca são representadas". (Krause 1911).

A representação estilizada, principalmente no caso da cestaria (derivada da técnica imposta pela matéria prima e pelo sentido de simetria e ritmo), reproduz os elementos definidores do animal que se deseja retratar. A forma do peixe é insinuada por seu contorno losangular; a da cobra, por sua sinuosidade zigue-zagueante; a do quelônio pelas manchas quadriculares do seu casco. Contudo, embora ocorra a reiteração de um mesmo padrão no âmbito tribal e no contexto mais amplo de uma área de aculturação entre diversas tribos, a exemplo do alto Xingu, a interpretação do motivo ornamental pode não ser idêntica. Isto se explica pela hipótese levantada por Franz Boas:

"... a mesma forma pode ter diferentes significados; a forma é constante e a interpretação variável, não só por parte da tribo senão do indivíduo".

Prossegue dizendo que

"... essa tendência não se limita à arte, senão que se encontra presente na mitologia e na esfera cerimonial; nestas também permanece a forma exterior, enquanto que as interpretações que a acompanham são muito diversas". (1940:130)

Explicações diferentes me foram dadas sobre o significado simbólico de uma ampulheta emoldurada por um quadrado, esboçada num cesto dos índios Yawalapiti. Para estes, o desenho representava "a pintura das costas do jabuti"; para seus vizinhos Kamayurá, "o desenho de um inseto, parecido ao gafanhoto". Este padrão é dos mais correntes na decoração dos artefatos xinguanos e pode ter sido inspirado no motivo do trançado. Observações de Krause entre os Karajá são as mais explícitas sobre a hi-

pótese de que o desenho ornamental deriva dos padrões geométricos provenientes da técnica do trançado.

Diz ele:

"Os homens gostam de adornar seus utensílios e demais objetos com desenhos. Os padrões são geométricos e todos tomados da técnica de trançar. Quando eu perguntava aos índios o que significavam os padrões desenhados no meu caderno, respondiam sempre que era *hoadjudju*, o que quer dizer mais ou menos "trançado". Só se eu insistia recebia o nome propriamente dito de cada padrão. Todos representavam animais, mas tão estilizados que um estranho absolutamente não os pode reconhecer" (Krause 1911).

Esses padrões ornamentais estão tão arraigados à cultura Karajá que quando um desenhista dividiu o campo decorativo ao meio por quatro riscos verticais, num desenho sobre papel, os circunstantes já sabiam o motivo que iria esboçar (Krause, op. cit.).

A arte do trançado é sem dúvida a mais antiga que a humanidade conheceu. Antecede a cerâmica e está intimamente vinculada à tecelagem. É difícil afirmar, contudo, o que vem antes, o modelo ou a sua representação. Na opinião de von den Steinen, o desenho explicativo, feito por meio de gestos ou riscado na areia, é anterior ao "ornamental artístico".

"Vemos, e isso é o principal, que aqui, entre povos primitivos, o desenho serve, como o gesto, para fazer alguma comunicação, e não para reproduzir formas graciosas..." (1940:300)

ou seja, artísticas. Imediatamente, o autor se corrige para afirmar:

"Objetar-se-á, talvez, que os índios do Xingu já são artistas, enfeitando todos os utensílios com desenhos e ornatos, e que por isso se servem, com facilidade, do desenho como meio de expressão" (Ibidem).

Todo este artigo foi escrito para mostrar que as duas coisas se confundem e se completam: o meio e a mensagem. A ordem de precedência é o que menos importa.

Recapitulando: o que caracteriza a arte indígena é, em primeiro lugar, o pendurar a adornar o corpo e construir

artificamente a casa e todos os artefatos. Neste sentido, pode-se definir arte, no nível tribal, o desejo de produzir obras belas ou lutar por conseguí-lo. Ou nas palavras de Boas:

“Quando o tratamento técnico alcança certo grau de excelência, quando o domínio dos processos de que se trata é de tal natureza que se produzem certas formas típicas, damos ao processo o nome de arte” (1940:16).

Em segundo lugar, a circunstância de todos os membros de um grupo indígena serem capazes de fazer todos os artefatos de que necessitam,

distinguindo-se, no entanto, os verdadeiros artistas por um maior domínio e fruição criativa. *Terceiro*, a subordinação do artista aos cânones tribais e às imposições ecológico-culturais, o que permite identificar estilos e tendências: ceramista, plumista, cesteira, tecelã, etc. *Quarto*, o apego a formas e conteúdos culturalmente prescritos, inclusive na mitologia. *Quinto*, a conotação simbólica presente não só nos objetos e padrões ornamentais, senão também nas cores, sons e formas. *Sexto*, a constatação de que na ornamentação corporal nada é gratuito. Cada adorno tem uma história e

uma razão de ser, seja ele a pintura corporal, o adereço plumário ou de que natureza for. O conjunto dessa ornamentação perfaz um código simbólico que singulariza a etnia e classifica visualmente o indivíduo. *Sétimo*, essa caracterização se imprime também aos objetos, permitindo isolar estilos e tendências, não obstante o uso dos mesmos procedimentos técnicos e matérias primas. *Oitavo*, tudo isto confere um caráter de linguagem visual e de sistema de comunicação social às manifestações artísticas tribais em quase todos os domínios de expressão estética.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Albisetti, Cesar; Venturelli, Angelo J. 1962 *Enciclopédia Borôro*. I. Campo Grande (Museu Regional Dom Bosco)
- Agostinho, Pedro 1974 *Mitos e outras narrativas Kamayurá*. Salvador (Univ. Fed. Bahia)
- Baldus, Herbert 1970 *Tapirapé*. Tribo tupi do Brasil Central. S. Paulo (Cia. Ed. Nacional)
- Boas, Franz 1947 *El Arte Primitivo*. México, (Fondo de Cultura Económico)
- Dole, Gertrude 1956 Techniques of preparing manioc flour as a key to culture history in tropical America. In: *Men and Cultures*, Anthony F. C. Wallace (Ed.), Philadelphia, Univ. Pennsylvania Press
- Dunn, H. G. 1956 Anthropology and Art In: *Men and Cultures*.
- Fénelon Costa, Maria Heloísa (1967 ms.) *A arte e o artista na sociedade Karajá*. Rio de Janeiro. Tese de livre docência.
- s/d Arte primitiva e mudança. Rio de Janeiro (Min. da Educação e Cultura)
- 1976 Arte indígena e classificações primitivas. *Revista Cultura* nº 21:72/86 Rio de Janeiro (MEC)
- Gregor, Thomas 1977 *Mehinaku*. The drama of daily life in a Brazilian Indian village. Chicago (The University of Chicago Press).
- Grünberg, Friedl e Georg 1967 Die materielle kultur der Kayabí-Indianer. *Archiv für Volkerkunde* (sonderdruck), Museum für Volkerkunde, Viena.
- Krause, Fritz 1911 Die kunst der Karajá-Indianer, Staat Goyaz, Brasilien. *Baessler-Archiv* II, Heft 1, Berlim. (Tradução inédita Museu Nacional).
- Levi-Strauss, C. 1957 *Tristes trópicos*. S. Paulo (Anhembi)
- Lima, Pedro E. de 1950 Os índios Waurá. Observações gerais. A cerâmica. *Boletim do Museu Nacional, Antropologia* nº 9. Rio de Janeiro
- Mauss, Marcel 1974 Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: *Sociologia e antropologia*, II. Rio de Janeiro (EDUSP).
- Métraux, Alfred 1928 *La civilización matérielle des tribus tupi-guarani*. Paris. (Paul Geuthner)
- Morgan, Lewis H. 1935 *La Sociedad Primitiva*. México (Ediciones Pavlov)
- Müller, Regina Polo (1976 ms.) *A pintura do corpo e os ornamentos Xavantes: arte visual e comunicação social*. Campinas. Unicamp
- Nimuendaju, Kurt 1948 *The Tucuna*. In: *Handbook of South American Indians*, Julian H. Steward (ed.). III, Washington, Bureau of American Ethnology, Bull. 143. p. 713/727.
- Osculatti, Gaetano 1854 *Esplorazione delle regione equatoriali*. Milano.
- Reichel-Dolmatoff, G. 1971 *Amazonian Cosmos*. The Sexual and Religious Symbolism of the Tukano Indians. Chicago (The University of Chicago Press).
- Ribeiro, Berta G. 1957 Bases para uma classificação dos adornos plumários dos índios do Brasil. Separata de Arquivos do Museu Nacional, XLIII: 59/120, Rio de Janeiro.
- 1978 O artesanato indígena como bem comerciável. *Ensaio de Opinião*, ns. 2+3. Rio de Janeiro.
- Ribeiro, Darcy 1951 *Arte dos índios Kadiwéu*. Cultura IV, Rio de Janeiro, MEC
- Ribeiro, Darcy; Ribeiro, Berta G. 1957 *A arte plumária dos índios Kaapor*. Rio de Janeiro (Ed. Civilização Brasileira)
- Rondon, Cândido Mariano da Silva 1946 *Índios do Brasil*, I: do Centro, Noroeste e sul de Mato Grosso. Rio de Janeiro (CNPI).
- Schaden, Egon 1958 Desenho e arte ornamental dos índios brasileiros. *Boletim de Psicologia* X:36 p. 44/51. S. Paulo
- 1963 Desenhos ornamentais dos Kaiová-Guarani. *Revista de Antropologia*, II, 1 e 2:79/82 S. Paulo.
- Seeger, Anthony 1975 The meaning of body ornaments: a suyá example. In: *Ethnology*, XIV:3.
- Steinen, Karl von den 1940 *Entre os aborígenes do Brasil Central*. Separata da Revista do Arquivo Municipal, XXXIV a LVIII, Deptº Cultura, S. Paulo.
- Steward, Julian H. 1949 South American Cultures: a Interpretative Summary. In: *HANDBOOK V*: 669/772. Bureau of American Ethnology, Bull. 143, Washington
- Turner, Terence 1969 Tchikrin. A central Brazilian tribe and its symbolic language of body adornment. *Natural History* 78:50/59.
- Turner, Victor 1967 *The Forest of Symbols*. Aspects of Ndembu ritual. Ithaca. (Cornell University).