

ARTESANATO INDÍGENA: PARA QUE, PARA QUEM?

Certa G. Ribeiro*

A presente exposição, elaborada a pedido da FUNAI⁽¹⁾, se propõe levantar algumas questões concernentes às atividades artesanais indígenas para o comércio e, desta forma, oferecer subsídios à renovação da ARTINDIA, empresa vinculada ao órgão tutelar. Ela se baseia em observações feitas em diferentes épocas, a partir de 1977, nas lojas da ARTINDIA e de souvenirs de Recife, Belém, Manaus e Rio de Janeiro (Ribeiro 1977); em pesquisas de campo realizadas no Parque Nacional do Xingu em 1977 e 1980, alto rio Negro em 1978; no médio Xingu, Sul do Pará em 1981, numa entrevista com funcionários da Divisão de Arte Indígena da FUNAI, em Brasília, e em consultas a colegas do Museu Nacional.

Uma análise mais substancial exigiria o levantamento de dados junto aos encarregados de Postos Indígenas, que fazem as aquisições diretas de peças artesanais, depoimentos dos funcionários da ARTINDIA que comercializam esses bens e, sobretudo, uma pesquisa junto aos índios que os produzem.

Em forma de perguntas, o foco central das indagações deveria ser: em que medida a produção artesanal para o comércio serve ao índio como fonte de recursos para a obtenção de bens industriais de que não mais pode prescindir? Até que ponto essa atividade obsta sua saída da aldeia para empregar-se como peão da fazenda ou trabalhador da indústria extrativa? Ela interfere com suas atividades rotineiras de provimento da subsistência? Em que proporção a atividade artesanal para o comércio constitui para o índio um trabalho dignificante que alimenta o orgulho tribal e reforça sua identidade étnica? O artesanato para a venda descaracteriza a concepção artística peculiar ao indígena pela introdução de novos temas, novos modos de exprimir os motivos tradicionais, a utilização de materiais heteróclitos? O que se deve esperar da FUNAI, como órgão protetor, que incentiva e se beneficia dessa

* Museu Nacional, Instituto de Física do CNPq.

produção, para que ela atinja os objetivos de preservar a autonomia econômica que, antes do contato com o branco, gozaram as tribos indígenas? Que providências deve a FUNAI tomar para a conservação da atividade artesanal e para que ela seja transmitida às novas gerações, continuando a funcionar como um mecanismo através do qual o índio se identifica como índio e é assim identificado pela sociedade envolvente? Ou seja, como um dos símbolos visíveis de sua etnicidade, que o caracteriza como membro de uma comunidade étnica singular?

A resposta a essas indagações exige a colocação de questões preliminares que consideramos fundamentais. O artesanato indígena tem conteúdos de ordem ecológica, tecnoeconômica, ritual-religiosa, estética, educativa-socializadora que devem ser levados em conta. Do contrário, a intervenção extra-tribal nesse terreno pode causar danos irreparáveis aos modos de vida indígenas, deteriorando sua organização social, afetando sua auto-imagem e identidade étnica. Em outras palavras, cabe averiguar até que ponto a produção artesanal para fora pode alterar as principais instituições sociais que regem a vida indígena, bem como o ecossistema de que o índio participa, cuja alteração representa a destruição de seus modos de vida tradicionais e de sua própria existência como entidade étnica. Este é o fundamento teórico de nossa proposição.

Produção artesanal para dentro e produção artesanal para fora

Como todo fato antropológico, a arte indígena deve ser situada no seu contexto cultural e temporal. Nestas condições, deve-se admitir como realidade irretorcuível a motivação indígena de produzir bens artesanais para troca por bens industriais, e até mesmo bens suntuários, bem como a existência de um público comprador nacional e internacional, cada vez mais interessado na aquisição desses bens. Assim sendo, o que tradicionalmente constituía uma produção para dentro - o equipamento de ação sobre a natureza para o provimento da subsistência e a parafernália ritual - passou a ser uma produção para fora. No entanto, de um modo geral, nem todo o acervo de cultura material de um grupo indígena é passível de assumir esse caráter de mercadoria, nem é desejável que assim seja. O problema é complexo e heterogêneo, não admitindo generali-

zações. Contudo, é possível isolar algumas variáveis constantes para fins de análise:

1. em cada grupo indígena, todos os indivíduos são capazes de produzir a totalidade dos bens de que a sociedade é detentora, embora alguns se destaquem por uma habilidade maior que os individualiza como os melhores artesãos;
2. em determinadas áreas culturais, como a do alto Xingu, alto rio Negro, Guianas, desenvolveu-se uma especialização artesanal em que cada tribo ou cada conjunto de tribos concorre com um determinado bem, que é tido como sua propriedade e monopólio, oferecido como objeto de troca inter-tribal;
3. verifica-se, igualmente, uma inter-influência entre tribos vizinhas no que se refere à cultura material, como é o caso dos grupos Karajã e Tapirapê, Xavante e Xerente, Timbira e Kayapó;
4. a par da especialização artesanal e da especialização individual na feitura de determinados artefatos existe uma divisão artesanal de trabalho entre os sexos, às vezes rigidamente prescrita;
5. a cultura material de um grupo indígena pode ser dividida, grosso modo, em duas grandes categorias, que denominamos, na falta de melhor designação, artefatos profanos e artefatos sagrados, estes últimos identificadores da condição social do indivíduo e peçados de simbolismo, de fé e de emoção, assumindo o caráter de código de comunicação;
6. a arte de cada grupo indígena compreende um elenco de técnicas, e o emprego de determinadas matérias primas, bem como um repertório de elementos decorativos, às vezes privativo de certos segmentos residenciais, grupos domésticos ou mesmo indivíduos. O conjunto desses procedimentos técnicos seletivos contém informações de caráter estético, simbólico-religioso, social e étnico, constituindo o estilo tribal, ou um macro-estilo, correspondente a uma área cultural.
7. A produção de excedentes numa sociedade tribal é absorvida de forma a impedir a acumulação de bens e a desigualdade social. O mecanismo utilizado é a chamada "reciprocidade equilibrada", que promove a distribuição de bens entre indivíduos e grupos. Neste sentido, o ato econômico é vivenciado em suas "funções múltiplas": como forma de pagamento de "obrigações sociais" e como ato político de prestação de serviços para o estabelecimento de relações de dependência e de aliança entre indivíduos e grupos. (Godelier s/d:331).
8. A produção para o mercado, ou seja, "... a capacidade de produzir um excedente para além das necessidades dos produtores diretos" (Godelier 1974:267) pode causar perigoso desequilíbrio social com a introdução de formas de exploração do homem pelo homem.

Todos esses fatores, que variam de tribo para tribo, segundo o grau de aculturação e o grau de interação com a sociedade nacional, devem ser levados em conta ao montar-se um projeto de fomento do artesanato indígena voltado para fora. Isto é, destinado a atender aos interesses da empresa promotora, e às motivações do consumidor, por um lado, e as premências do produtor, pelo outro.

Existe controvérsia entre antropólogos, missionários, indigenistas e todos aqueles ligados ao problema indígena sobre os benefícios e malefícios advindos da produção artesanal para o comércio. Discute-se, por exemplo, que a produção em massa para um apreciador estranho à cultura tribal vem deturpando e até mesmo degenerando a arte indígena como expressão estética, estilística e cultural; que o pagamento irrisório (ou mesmo a não retribuição) não compensa o esforço feito pelo artesão, desviado de suas tarefas rotineiras como horticultor, caçador e pescador. Que a produção artesanal mercantil está introduzindo o uso de materiais heteróclitos no artesanato indígena, como anilinas, fio industrial, etc. Que a reificação de objetos cerimoniais confeccionados para a venda desmistifica o código simbólico e a cosmovisão indígena a eles associados. Que a falta de critério seletivo por parte do comprador leva o índio a vender artefatos cerimoniais que consomem matéria prima escassa e exaurível. E, finalmente, enfatiza-se a relação gritantemente desigual entre os termos da troca: produtos manufaturados, que demandam grande dispêndio de tempo e esforço em sua confecção, contra produtos industriais feitos em série.

Endossamos plenamente essas ponderações, que representam o lado negativo da atividade artesanal para o comércio. É de se salientar, contudo, que a destinação mercantil não só salvou, em vários casos, o artesanato de diversas tribos, como reforçou sua identidade étnica⁽²⁾. Por outro lado, na medida em que os artefatos indígenas, como objetos de arte, se tornam cada vez mais disputados por um público cidadão de gosto mais refinado, fica patente a superioridade cultural do índio, quando comparada à pobreza de expressão estética da população cabocla e sertaneja. Para isso vem contribuindo a tendência mundial, verificada nos últimos anos, de valorização do artesanato tribal e/ou popular das Améri-

cas, da África e da Ásia, altamente cobiçado, como bem suntuário, principalmente por seu exotismo, por seu caráter de manufatura strictu sensu de saber primitivo e ingênuo. Haja visto, a enorme propagação em todo o mundo do tecido e roupa indiana, da cestaria chinesa e africana, da bijuteria do Próximo Oriente⁽³⁾.

Outro aspecto a ser realçado é que a produção artesanal para mercado proporciona ao índio a oportunidade de exercer uma atividade a que está habituado e que faz parte do seu patrimônio cultural; inibe sua saída da comunidade para alugar sua força de trabalho como trabalhador braçal, como caçador ou pescador; proporciona a confraternização dos homens e das mulheres nas horas de trabalho artesanal coletivo; e lhes garante uma renda que julgamos deva ser superior a que aufeririam como empregados de ínfima categoria nos empreendimentos regionais.

A produção de artesanato indígena para a venda não é, portanto, um mal em si, dentro das condições assinaladas. O seu aspecto mais deletério é introduzir modificações na divisão tradicional do trabalho entre os sexos (como em algumas instâncias entre os índios Karajá (Fénelon Costa 1979:6, 161), interferir no sistema de trocas de uma área cultural (em pequenas proporções, no caso do alto rio Negro) e, nesta instância, e provavelmente em inúmeras outras, coisificar objetos rituais, como os adornos, colares de dentes de mamíferos ou de caramujo, confeccionados com materiais exauríveis.

Todos esses males são passíveis de correção. Principalmente o maior deles: a exploração do trabalho indígena pelo pagamento irrisório que recebe pelos seus produtos.

Artefatos "profanos" e artefatos "sagrados".

Em lojas da ARTINDIA encontramos várias vezes diademas usados no ocipício pelos índios Kayapó que contêm até 80 penas caudais de arara. Em 1977 adquirimos um desses toucados na ARTINDIA de Belém por trezentos cruzeiros. O seu artífice utilizou 60 penas caudais de arara azul para construí-lo. Ou seja, teve de depenar 5 araras. Os Kayapó, como outros grupos plumistas, criam araras e outras aves (mutuns, papagaios) nas aldeias como xerimbabos

que apanham nos ninhos. Mas o limite de aves-xerimbabos não pode ultrapassar de 10 a 20 numa aldeia. Assim sendo, pode-se imaginar que a produção de artefatos para a venda, como o toucado dos Kayapô, representa um enorme desfalque na fauna avípara à disposição desses índios. Considerando-se a progressiva redução do território tribal e o desmatamento deste é fácil avaliar a carência de aves e o seu desgaste inútil para um retorno insignificante, se se admite, com muito otimismo, que o índio recebe apenas 10% do produto da venda do seu artesanato. Além disso, se esse tipo de artefato for muito procurado, pode acontecer como na década de 20 em que a Venezuela exportou 20 toneladas de aigretes de garças, representando a morte de 12 milhões dessas aves (Inf. de Dante Martins Teixeira, ornitólogo do Museu Nacional).

Há que considerar ainda que os artefatos que chamamos "sagrados" são, em alguns casos, transmitidos por herança de pais (biológicos ou classificatórios) a filhos, ou de uma categoria de indivíduos a outra, junto com diversos privilégios e prerrogativas. É o que ocorre entre os Xikrin-Kayapô com relação aos maracás e outros objetos cerimoniais. Segundo disse um informante a Lux Vidal, "o maracá precisa voltar para a casa da dona, não pode ficar do lado de fora, faz mal". Isto significa, acrescenta Lux Vidal, que "... existe uma localização certa para estes objetos (...). Os adornos herdados de um i-ngêt estão ligados às casas matrilocais", conclui (1977:116). Significa, também, que semelhantes objetos rituais não podem ser objeto de venda. Acreditamos que os índios se desfaçam deles por premência absoluta de bens industriais que recebem em troca. Existem exceções. Segundo comunicação pessoal de Dante Martins Teixeira, os Karajã utilizam uma só vez os objetos rituais (indumentárias de dança, adornos plumários) e depois os vendem. Isto não ocorre entre os Urubus-Kaapor, por exemplo, que jamais se desfazem de seus adornos plumários feitos de penas de aves raras, num total de cerca de 40 pássaros. Essa atividade de coleta de penas consome muito tempo e esforço dos plumistas Kaapor, causando não raro acidentes fatais. São ocasionalmente se servem dos pássaros como alimento. E das aves mantidas na aldeia como xerimbabos apenas utilizam penas do mutum, araras e outros psitacídeos (D. e B. Ribeiro 1957:29).

O desmatamento do território Kaapor e o impacto do contato com a sociedade nacional devem ter contribuído para o desaparecimento dessa arte em poucos anos. Recentemente, a Divisão de Arte Indígena da FUNAI, tendo recebido encomendas de coleções de plumária Kaapor, tentou recuperá-la, enviando a esses índios cópias xerox coloridas a lápis de seus ornatos de penas originais, tomadas do livro Arte plumária dos Índios Kaapor (D. e B. Ribeiro 1957). Contudo, essa esplêndida arte deveria ser revigorada de outra forma: pelo estímulo à restauração cultural do grupo, em sua totalidade. E para a venda exclusivamente a museus de coleções devidamente documentadas, o que só pode ser feito por antropólogos.

A grande aceitação das máscaras tapirapê, chamadas popularmente "caras pretas", tem levado esses índios a produzi-las em regular quantidade para a venda. Para construí-las se exige a utilização das penas do corpo de uma arara. A máscara completa (ypê), tal como usada nas cerimônias tribais, compõe-se, além da placa de madeira emplumada, de 28 penas caudais de arara, sendo preferidas as de arara vermelha "consideradas pelos índios como portadoras de mágica especial" (Balduz 1970:245). Devido a isso, talvez, e por serem de difícil obtenção, os Tapirapê não as colocam nas máscaras que oferecem à venda. Diga-se de passagem, que uma funcionária da Divisão de Arte Indígena da FUNAI recusou a compra de uma máscara desse tipo oferecida por um índio Karajá por ter sido feita por ele, embora seja um artefato sabidamente de procedência Tapirapê. Dessa máscara não se desfazem os Tapirapê, depois de usá-la num determinado ritual, uma vez que, segundo Balduz, "o morto é enterrado com todos os seus adornos de penas" (1970:123). A nosso ver, caberia à DAI incentivar os Tapirapê a fazerem seus escultóricos cestos de seda de buriti, de uma graça, leveza e suavidade ímpares, ao invés desse importante objeto cerimonial, para a venda.

A conclusão a que queremos chegar é: a ARTINDIA deve recusar sistematicamente a compra de objetos rituais, como são os adornos plumários, as máscaras e todos aqueles confeccionados com matérias primas escassas⁽⁴⁾. É o caso das conchas de caramujo dos índios do alto Xingu. Essa indústria é privativa das tribos Karib da área (Kalapálo, Kuikúro, Mutipu-Nafukuã), em cujo território se

encontra a matéria prima. Ocorre que ela está praticamente exaurida. Uma funcionária da DAI nos informou que os xinguanos estão agora adquirindo o caramujo dos Xavante. Segundo Dante Martins Teixeira o caramujo se extingue se usado depredatoriamente. A isto deve-se acrescentar que a confecção de colares e cintos de plaquetas circulares ou retangulares de caramujo é muitíssimo trabalhosa. Vimos dois colares sendo vendidos na loja da ARTINDIA do Rio de Janeiro a 4 e 6 mil cruzeiros cada um. Quanto dessa quantia tocará ao índio? Ela compensa o esforço e o risco de ficarem sem o mais altamente valorizado item no sistema de trocas intertribal no alto Xingu e que representa uma "insígnia" étnica dos Kalapálo, Kuikúro e Matipu-Nafukuã? O mesmo pode ocorrer com o uso indiscriminado de dentes e unhas de onça, dentes de macacos e outros mamíferos. Sua comercialização deve ser estritamente proibida.

O corolário dessa argumentação é que o artesanato indígena para a venda deve consistir de espécimes que, embora individualizados segundo a tribo que os confecciona, não representam a totalidade do acervo de cultura material que essa sociedade detém e produz para seu próprio uso. Em consequência, é importante estimular as tribos ceramistas ou as tribos cesteiras a aperfeiçoarem sua técnica, mas mantendo-se fiéis aos padrões estilísticos ancestrais. Tomemos o exemplo dos Kadiwêu e Terêna. Como se sabe, a cerâmica Kadiwêu é grosseira e quebradiça, enquanto que a sua ornamentação é altamente elaborada. Com a cerâmica terêna ocorre justamente o oposto. Seria desejável que, numa interação intertribal, as ceramistas Kadiwêu aprendessem as técnicas das oleiras Terêna, mas que cada qual mantivesse a originalidade de sua arte. Isto ocorreu na prática, segundo informações do DAI, porém numa só via. Uma ceramista Terêna copiou os desenhos kadiwêu nos seus potes, o que provavelmente causará conflitos com as oleiras kadiwêu, uma vez que são esses desenhos que atraem os compradores. Por outro lado, a DAI teve de devolver cinzeiros e figurinhas de elefantes feitos pelas kadiwêu. E remeteu-lhes cópias do ensaio de Darcy Ribeiro (1950) para que reaprendessem a moldaroringas e outras formas tradicionais que haviam esquecido, bem como os padrões ornamentais reproduzidos no citado trabalho.

Isto nos conduz a outro tema: o aprendizado e a preservação do artesanato tradicional. Antes de abordá-lo, desejamos

fazer outro comentário sobre o artesanato para a venda. Nossa experiência no alto Xingu indica que a cestaria é domínio de todas as tribos dessa área cultural. No alto rio Negro, alguns grupos se especializaram na confecção de determinados cestos: os Maku, no cesto-cargueiro aturã, usado por todas as tribos da área; os Desãna, Wanãna, Tuyuka, Baníwa, em certas apãs e peneiras. Esse monopólio, exceto no que concerne aos Maku, vem sendo progressivamente quebrado à medida que cresce em importância a produção cesteira para a venda. A cestaria, quando feita de material não exaurível (folhas de palmeira, arumã, taquaras) é a categoria de artesanato que melhor se adapta para o comércio por ser facilmente transportável e inquebrável. Contudo, algumas tribos, como os Maku e Yanomâmi, utilizam matéria prima exaurível. cipô imbê e cipô titica, respectivamente. Em ambos os casos, principalmente dos Yanomâmi (inf. Cláudia Andujar), os Índios já se ressentem da falta dessa matéria prima em seu território. No caso do alto rio Negro é duplamente condenável, por isso, o uso do cipô titica in natura vendido para fazer vassouras. Como o artesanato cesteiro representa 90% da produção para o comércio no caso do rio Negro, alcançando alta cotação no Brasil e no exterior⁽⁵⁾, e 100% no caso dos Yanomâmi, exige-se uma racionalização nesse comércio, sob pena dos Índios se verem privados da matéria prima de que é feito.

A cestaria xinguana, confeccionada com talas do pecíolo do broto do buriti, a exemplo da das tribos norte-amazônicas, é igualmente rica e variável. Como há apenas dois ou três anos as tribos dessa região começaram a produzir artefatos para a venda à ARTINDIA⁽⁶⁾, recomenda-se que se concentrem principalmente na produção de cestos-cargueiros (mayãku em yawalapití) e outros cestos de formas variadas, que todos sabem fazer e é trabalho masculino; nas esteiras (tuayí) para filtrar o veneno da mandioca brava (trabalho feminino) e, eventualmente, na produção de redes de dormir, também tarefa feminina, porém de mais difícil execução. A cerâmica waurã e jurúna só esporadicamente deve ser adquirida pela ARTINDIA, para colecionadores especiais, a fim de que não haja quebra em sua alta qualidade e para não desviar a atenção das ceramistas para a produção interna. Quanto à aquisição de colares de caramujo, deve ser proibida. Em lugar disso, pode-se fomentar a manufa

tura de anéis e colares de tucum e inajã, já em curso, embora os preços que alcançam sejam irrealistas, considerando-se o trabalho investido em esculpí-los no duro côco dessas palmeiras: 2 cruzeiros um anel de tucum vendido a 20 cruzeiros pela ARTINDIA⁽⁷⁾.

Tribos com pouco tempo de contato, como os Asuriní (dez anos apenas), dotados de uma cultura material de alta elaboração técnica e artística, se vêm na contingência de produzir uma alta quantidade de artesanato para a venda, a fim de fazer frente às suas necessidades recém-criadas de bens industriais: armas, munição, anzóis, pilhas, querosene, fósforos, panos, sabão, etc. No caso dos Asuriní (Igarapé Ipiaçava, médio Xingu) verificamos que os preços alcançados pelo artesanato tribal (colares de contas de ossinhos de mutum e côco, cerâmica pintada e vitrificada, cestos em forma de estojos, bancos, redes de dormir) são mais equitativos. Isso se deve a uma orientação mais adequada por parte dos funcionários da FUNAI encarregados do fomento e comercialização do artesanato dessa tribo.

O cultivo do artesanato

Yonne Leite, lingüista do Museu Nacional, nos disse que os Tapirapê reaprenderam a trançar cestos, olhando as fotos e desenhos esquemáticos do livro de Herbert Baldus (1970). Já vimos que funcionários da DAI tomaram a iniciativa de enviar reproduções das ilustrações de livros de antropólogos às aldeias dos kaapor e kadiwêu, para desenvolver-lhes informações sobre sua própria arte. O Ministério da Educação e Cultura, através do projeto PRODIARTE dirigido por Lúcia de Alencastre Valentim tomou a si a tarefa de ensinar técnicas artesanais, peculiares a cada região brasileira, às crianças matriculadas nos grupos escolares. A novidade é que o ensino é ministrado pelos próprios artesãos. O Ministério do Trabalho criou recentemente o Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato. Em colaboração com órgãos regionais, como a SUDENE, esse Ministério tem por objetivo transformar o artesanato em uma fonte estável de ingresso para milhares de artífices e, ao mesmo tempo, torná-lo produto de exportação. Para isso montou uma exposição que já percorreu várias cidades européias e norte-americanas. Co

menta-se, inclusive, que o artesanato poderia pagar parte da vulto sa dívida externa brasileira. A Fundação Nacional pró-Memória, órgão do SPHAN, está também empenhada num projeto de mapeamento do artesanato brasileiro, popular e indígena, que deve ser concluído em 1984, com fichamento computacional para melhor utilização dos dados. Simultaneamente, fará um levantamento da documentação des-critiva e iconográfica, no Brasil e no exterior, a propósito do te-ma. Tendo em vista os mesmos objetivos, a Organização dos Estados Americanos (OEA) escolheu 1982 como "Ano Interamericano de Artesanato".

A nossa proposta a respeito do aprendizado artesanal é utilizar os melhores artesões indígenas de cada tribo, reconhecidos internamente como tais ⁽⁸⁾ como professores de sua arte às gera-ções mais jovens. Entre os Karajã, segundo uma funcionária da DAI, que recentemente esteve na ilha do Bananal para obstar a produção de cinzeiros e peças kitsch, existe atualmente uma única ceramis-ta que domina por inteiro sua arte. No caso karajã, seria desejável que essa artista (e outras que por ventura possam ser descober-tas) tivesse acesso aos livros de Maria Heloísa Fênelon Costa (1978) e de Günther Hartmann (1973). Este último reproduz ilus-trações fotográficas, desenhos de bonecas modernas e, sobretudo das antigas, existentes no Museu Etnográfico de Berlim. Para o mes-mo efeito, a DAI poderia recorrer ao arquivo fotográfico do Museu do Índio. Assim devolveríamos aos índios informações sobre eles próprios que tanto reclamam e às quais, de outra forma, não teriam acesso.

O mesmo se recomenda em relação aos já citados traba-lhos sobre arte kadiwêu e Kaapor. No caso das Guianas, contamos com os excelentes estudos de cultura material devidos a Koch-Grünberg (1910) e W.E. Roth (1924). Eles seriam utilíssimos aos Maku-xí, Taulipang e Wapitxana que vivem no território de Roraima, hos-tilizados pela população local e reduzidos a uma ínfima parcela do seu antigo território tribal. Esses grupos Karib e Aruak, que não estão representados no rol das tribos que fornecem artesanato à ARTINDIA ⁽⁹⁾, eram possuidores de uma arte cesteira e cerâmica do mais alto padrão. Deles provêm cestos em forma de estojos, de pare-des duplas com entremeio de folha de arumã, finamente trançados e

com elaborados desenhos decorativos, de que existem poucos exemplares nos museus. Contudo, estão fartamente ilustrados, quanto à técnica e à forma, no livro de Roth. Da mesma procedência eram as belas tangas de miçangas e, antes do contato com os brancos, de se mentes, confeccionadas em tear em forma de ferradura pelos Karib e Aruak das Guianas e também pelos Índios do Uaupés e do Içana. O acesso aos livros de Koch-Grünberg e de Roth, com sua farta documentação iconográfica, poderia proporcionar aos Índios das Guianas a oportunidade de um renascimento de suas artes milenares.

Com o tempo, talvez fosse possível elaborar Cartilhas Artesanais, em convênio com instituições de pesquisa antropológica, que conteriam, de forma acessível, os dados necessários, principalmente iconográficos, para a recuperação das artes e técnicas tribais, as quais poderiam ser vendidas nas lojas da ARTÍNDIA, mas destinadas primordialmente às próprias tribos. É o que vem sendo feito para a restauração do artesanato dos Índios norte-americanos. Um dos muitos exemplos é a publicação de um manual da Escola Navaho de Cestaria Indígena (1971), contendo instruções tendentes a ajudar seus alunos a reconstituir sua insuperável arte do trançado. Um modelo para esse tipo de publicação poderiam ser os catálogos de Günther Hartmann publicados pelo Museu Etnográfico de Berlim (ver referências bibliográficas).

Arte indígena e recriação artesanal

A mudança estilística numa arte indígena pode ser melhor documentada entre os Índios Karajá que oferecem um exemplo de influências externas, claramente induzidas: Antigamente as ceramistas Karajá faziam bonecas de barro ou cera por puro deleite para servirem de brinquedo às crianças. O contato com visitantes - etnólogos e outros - que logo se encantaram pelas bonecas Karajá, e mais tarde, a afluência de turistas à ilha do Dananal, caçadores e, principalmente pescadores, fez com que as ceramistas Karajá renovassem essa arte e lhe dessem nova destinação. Em 1957, escreve Maria Heloísa Fênelon Costa (1973:63/64), o escritor José Mauro de Vasconcelos encomendou a uma ceramista "bonecas bicéfalas, humanas e animais", como as que tinha visto numa viagem anterior. O encar-

regado de posto também fez várias sugestões às ceramistas. O antropólogo Mário Ferreira Simões, em 1958, sugeriu-lhes "... a documentação de cenas da vida tribal". Acrescenta M.H. Fénelon Costa:

"Podemos observar em Sta. Isabel que, conforme a aceitação no mercado há figuras em 'moda', durante algum tempo, às vezes imaginadas por uma ceramista bem sucedida, imitadas pelas outras" (op. cit.:63).

No alto rio Negro, a mudança estilística na cestaria vem-se processando por incentivo dos padres da Missão Salesiana, dos oficiais da BAF que visitam as Missões e também por exigência do público comprador que prefere os cestos "bem desenhados". Assim, os cesteiros alto rionegrinos passaram a pintar os dois lados, direito e avesso, das talas de arumã, para que o desenho nas apãs (cestos em forma de tijela ou meia calota) aparecessem em positivo e negativo em ambas as faces. Os índios constantemente recebem encomendas de urutus (cestos paneiroformes) a serem trançados com letras: os nomes dos respectivos donos. Habilidosos como são, e alfabetizados, fazem-no à perfeição. Outra influência forânea na cestaria dos índios do Uaupês e do Içana (alto rio Negro) é a adaptação de um antigo cesto vasiforme utilizado para fumegar pimenta para cesto-jarro destinado a receber plantas ou flores. E, ainda, o que vem sendo chamado "tipiti para turistas", ou seja, miniaturas desse cesto extensível utilizado para extrair o veneno da mandioca brava, feito de talas de arumã bicolores. O êxito alcançado pelo comércio cesteiro fez com que algumas tribos (Baníwa, Desâna, Tuyuka, Wanâna) perdessem o monopólio da confecção de determinados cestos: urupemas, cumatãs.

Suponho que um processo semelhante ocorreu na África, Ásia e Oceania, contrariando a presunção de que as artes nativas estão irremediavelmente condenadas a desaparecer sob o impacto da colonização e da deculturação. Raymond Firth ocupa-se desse problema e da influência de técnicas e materiais europeus, bem como do estímulo que representou para a arte "primitiva" o interesse do Europeu em sua aquisição. Apresenta as duas faces da moeda. Por um lado, a falta de observância de idéias religiosas vinculadas ao trabalho de entalhe por parte dos Maori, da Nova Zelândia, resultou

"... numa execução descuidada e uma concepção empobrecida, As fornas carecem de equilíbrio, ousadia e originalidade, como se o empenho es tivesse delas ausente. Mesmo quando a compe tência técnica persiste, as obras tendem a ser tediosas e inspidas" (1974:186)

Por outro lado, examinando o resultado de "novas sanções artísti cas" impostas pelas lojas e escolas em várias partes do mundo, diz Raymond Firth:

"Estas tentam soldar padrões comerciais de ar tesanato, métodos eficazes de negociação, ele mentos de aperfeiçoamento formal, e um resí duo de motivos e técnicas tradicionais. O re sultado, que tem sido variável, depende ampla mente do entusiasmo e da habilidade dos pro fessores, e também de sua capacidade de ava liar a demanda de mercado, real ou poten cial, para as obras produzidas" (op.cit.:187).

Um bom exemplo desta última tendência nas Américas é o artesanato molakana dos Índios Cunado Panamá, encontrado em quase todas as lojas especializadas do mundo ocidental (Günther Hartmann, 1980).

Voltando ao Brasil, O caso Karajã ilustra também a alteração na divisão tradicional de trabalho entre os sexos por in fluência da produção artesanal para o comércio. A respeito diz Fê nelon Costa:

"As mulheres Karaj ocupam-se hoje do fabrico de diversos produtos artesanais destinados à venda, os quais, segundo a divisão de traba lho tradicional em antes feitos só pelos homens: figuras de madeira e alguns tipos de adornos plumários (1987:6).

Não obstante tudo isso, arte Karajã, assim como a arte dos do alto rio Negro continua exprimindo o "caráter nacional" das respectivas etnias, mesmo porque é essa qualidade que elas encontram aceitação no mercado turístico. A Ila. Delegacia Regio nal que atende aos Índios Pataxô, Krenk, Fulniô e outros do Nor deste teve de recusar produtos artesanais oferecidos porque não têm saída. Trata-se de colares, arcos flechas, bordunas Kitsch que nem palidamente refletem o esplendor desse tipo de artefato quando confeccionado por tribos que a ela conservam o vigor de sua expressão artística. Quanto à cestaria Fulniô, as restrições fei-

tas pelos compradores é que, na confecção de esteiras, chapéus, bolsas e outros artefatos trançados, os índios introduziram elementos estranhos, como anilinas de cores berrantes (roxo, rosa, verde) que retiram autenticidade e essas peças. Em função disto, a DAI aconselhou os Fulniô a utilizarem a palha em sua cor natural, uma vez que a textura do seu trançado é excelente, recuperaram nos últimos anos, seu artesanato cesteiro, feito de taquera de dois tipos, produzindo peças de grande beleza e perfeição. Segundo Glória Kindell (1971), adotaram, em alguns anos, padrões de desenho de trançado guaraní, os seus porongos revestidos de trançado, e adaptaram os cestos às necessidades do mercado comprador, fazendo sacolas para levar cadernos e compras de feira, chapéus de tiras costuradas, muito bem feitos, ao lado das formas originais.

Essa recriação artesanal destinada ao mercado exógeno também se observa entre os Karajá. Na última excursão feita à área (1979) pela Profa. Maria Heloísa Fênelon Costa, ela recolheu artefatos nunca vistos antes: pequenas esteiras, do tipo que os Karajá usam para dormir e descansar, sobre as quais são montadas miniaturas de bancos, canoas, remos, arco-e-flechas e até o adorno plumário típico, lahedô. São feitas, aparentemente, para ornamentar a parede.

Ao lado da devolução de informações aos grupos indígenas sobre o seu antigo acervo de cultura material⁽¹⁰⁾, ocorrenos sugerir um outro campo que talvez se afirme como produção criativa para o mercado. Trata-se de desenhos livres em papel que os antropólogos vêm colhendo desde a primeira excursão de Karl von den Steinen ao alto Xingu, e que se intensificaram nos últimos anos. Fênelon Costa entregou ao Museu Nacional, cerca de 900 desenhos coletados entre os Karajá e outro tanto entre os Índios do alto Xingu, de grande beleza plástica, que retratam aspectos da vida tribal e mesmo "imagens do inconsciente", ou seja, que revelam as preocupações e expressam as emoções diante do sobrenatural. Informa essa pesquisadora, que as crianças que frequentavam a escola de alfabetização da ilha do Bananal, em 1956, se sentiam mais motivadas a assistir as aulas quando uma professora, entre as atividades recreativas, incluiu o desenho e a pintura (1978:100). Por outro lado, os adultos solicitados a desenhar deixaram de fazê-lo por

que "preferiram empregar o tempo de lazer na confecção de objetos artesanais destinados à venda, parecendo-lhes a prática do desenho livre de caráter fútil, porquanto desprovida de utilidade específica" (op. cit.:104).

Desenhos colhidos por outros pesquisadores (Lux Vidal 1977; Manuela Carneiro da Cunha 1978) entre grupos Jê mostram que eles também abordam uma temática relativa à vida social, religiosa e à visão do mundo, contendo elementos formais e documentais de grande interesse antropológico e artístico. Outro exemplo é oferecido pelos Yanomami (Claudia Andujar, inédito).

Alguns grupos, como os Tukúna e os do Uaupês e Içana exercitaram desde sempre atividades pictóricas sobre entrecasca de árvore (tururi), confeccionando, agora, além das máscaras tradicionais, "tapetes" para a venda. Tratando-se de matéria prima exaurível, que exige o abate de uma árvore, é desaconselhável incentivar esse artesanato para o comércio. Os mesmos motivos transpostos para o papel, e executados com corantes indígenas ou com lápis hidrocolor ou guache, ganhariam nova vida.

Trata-se sem dúvida, de uma interferência na arte tribal, mas que respeita tendências endógenas. Ela poderia representar também uma aplicação a novos materiais dos padrões da pintura corporal tão desenvolvida entre os grupos Kayapó, Jurúna, Asuriní, Borôro, Karajá e, sobretudo, Kadiwêu. Entre estes índios, Darcy Ribeiro coletou, em 1948, com uma única artista, Anoã, cerca de mil desenhos distintos que, de outra forma, teriam desaparecido (1950). Neste caso, dar-se-ia outra função artesanal às mulheres, que são as que se incumbem entre os Kadiwêu, os Kayapó, os Jurúna, Asuriní e outros grupos, da pintura corporal. Não é improvável que, com esta prática, se revelassem talentos no campo das artes plásticas entre os indígenas, como é o caso de Amatí, índio Trumái que já expôs seus desenhos em S. Paulo, e de Feliciano Lana, com cujos desenhos foi montado o filme que relata a mitologia desãna: "O começo antes do Começo" (Cinemateca do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro).

A quem serve o artesanato indígena?

A ARTINDIA possui atualmente onze lojas distribuídas pelas principais cidades brasileiras: Brasília, Rio de Janeiro (centro e aeroporto), São Paulo, Porto Alegre, Manaus, Belém, Cuiabá, Recife, Roraima e S. Luiz. As duas últimas são principalmente postos de aquisição de artesanato, funcionando na sede da delegacia regional. Soubemos que a FUNAI pretende produzir discos e cassetes gravados de música Indígena, posters e fotos de Índios, bem como slides para a venda nas lojas da ARTINDIA, revertendo o produto para as respectivas tribos. Para isso é forçoso regulamentar de alguma forma essa reversão (direitos autorais?) e garantir que ela beneficiará a comunidade como um todo.

Preocupado com a situação de extrema miséria em que encontrou os Índios Karajá em 1948, Herbert Baldus, num relatório ao antigo Serviço de Proteção aos Índios, recomendou, já então, a "industrialização" da pesca e da boneca Karajá:

"Para ligar todos os Karajá à nossa ordem econômica, evitando o mais possível tais consequências nocivas (desintegração cultural em curso), recomenda-se a industrialização da pesca. Os postos Getúlio Vargas e Heloísa Alberto Torres, tanto pela sua situação geográfica como pelas suas instalações já em funcionamento, poderiam desempenhar importante papel a respeito, como centros de orientação, produção, fiscalização, depósito e intercâmbio.

Atividade feminina industrializável é o fabrico das bonecas tão peculiares à cultura Karajá" (1948:154).

A FUNAI, através da ARTINDIA, de certo modo atendeu a essa recomendação, uma vez que a boneca Karajá passou a ser feita em série mais de mil produzidas em dois meses, segundo as funcionárias da DAI - perdendo muito em qualidade, como não podia deixar de ser. Por outro lado, as "consequências nocivas" temidas por Baldus não foram evitadas. Hoje os Karajá se embebedam e se suicidam, afogando-se no rio Araguaia, de frustração e desgosto pela desintegração de sua cultura, de que tinham tanto orgulho. Os jovens já não se pintam como antigamente, achando feio o seu antigo ideal de beleza (M.H. Fênelon Costa 1978:130 e comunicação pessoal). A

renda auferida pela venda do artesanato, de excedente de pesca e inclusive na caçada de neles de jacaré, cotadas a dois mil cruzeiros a unidade (inf. de Dante Martins Teixeira) é hoje gasta principalmente em bebidas e na perambulação a localidades próximas.

Neste sentido, aplica-se aos Karajá, mutatis mutandis, o que Godelier atribui aos Sianes, de Nova Guiné. Neste caso, a substituição do machado de pedra por ferramentas não representou um aumento de produção para a subsistência, senão de tempo de lazer, empregado por esses grupos em "... multiplicar as guerras, as festas, as viagens, etc." (1974:269). No caso dos Karajá, o saldo positivo foi a conservação do artesanato.

Os Karajá (Fênelon Costa 1978:154), assim como os Índios do alto rio Negro (observação pessoal) têm consciência de que são explorados devido à disparidade entre o pagamento que auferem com seus produtos (artesanais e outros) e o que têm de pagar pelos bens industriais. Não dispendo de outra fonte de renda, curvam-se, submissos, a essa situação. Isto tem seguramente um forte efeito psicológico que deve ser levado em conta na discussão da natureza das obras de arte ou da sociologia da arte. A produção artística é um reflexo das condições sociais que inibem ou estimulam o seu desenvolvimento. No caso dos Karajá e do alto rio Negro vimos que o estímulo externo enriqueceu de certo modo a temática e a técnica, embora, em alguns casos, à custa da queda do nível de elaboração do objeto. Em outros casos, a transformação de artefatos tribais em mercadoria determinou a produção de Kitsch, como uma espécie de compensação pelo subpagamento do produto.

Este será, aliás, um processo inevitável a prevaleceram as condições atuais de exploração desenfreada do trabalho artesanal indígena. Não só os objetos perderão qualidade na proporção que aumentam em quantidade, como assumirão o caráter de "uniformidade esclerosada" que Fênelon Costa prevê no caso Karajá, pela "... tendência de repetir formas aceitas mecanicamente" (1978:161).

Outro aspecto deletério a assinalar no tocante ao artesanato para a venda é a utilização de materiais heteróclitos que deformam as concepções estéticas dos Índios. A propósito, cabe referir informação tomada com funcionárias da DAI. Disseram que vêm

recusando colares feitos pelos Xavante com enfiada de nylon, embora os Índios aleguem que sejam "mais fortes" que o fio de buriti ou algodão que utilizavam antigamente.

Um aspecto ainda mais danino é o abandono, por parte dos Índios, de objetos de uso cotidiano, dotados às vezes de rara beleza, mas substituídos por artefatos industriais (painéis de alumínio, latas de folha de flandres, plásticos, redes de dormir, etc.) pelo prestígio que adquirem na qualidade de bens procedentes da sociedade dominadora.

Cabe agora colocar a última questão e a mais crucial, certamente. A quem beneficia a atividade artesanal? Aos Índios ou aos compradores? Qual a importância econômica dessa atividade para a reprodução social do grupo indígena? Nas circunstâncias atuais, tomando-se mais uma vez por base o caso Karajã, poder-se-ia dizer que o artesanato para a venda atende, do ponto de vista econômico, aos interesses do aquisidor. Repete-se, aqui, o processo verificado com a atração e a pacificação de grupos tribais arredios. Ela só beneficia a sociedade nacional que incorpora novas áreas para a sua expansão e se apropria dos recursos naturais e da mão-de-obra indígena (Ribeiro, D. 1970:187).

Este desenvolvimento, contudo, não é inelutável. O mesmo pode ser dito em relação à atividade artesanal para o comércio. Assim seria se a FUNAI, através de sua Divisão de Arte Indígena, e contando com o assessoramento de antropólogos, tomasse em suas mãos a condução do processo. Para isso, devia-se partir de um pressuposto básico: a comercialização do artesanato indígena deve ser entregue, em princípio, aos próprios Índios, à medida que se habilitem para isto. Temos um exemplo ilustrativo no caso do alto rio Negro. Duas cooperativas indígenas foram criadas pelos próprios Índios e por eles administradas. A primeira, em 1974, próxima à Missão Salesiana de Pari Cachoeira, no rio Tiquiê - União Familiar Animadora Cristã (UFAC) - com a ajuda do Padre Antonio Scolaro, recentemente falecido. A segunda, em 1978, no rio Uaupês, na margem oposta à sede da Missão de Iauaretê, na povoação de Santa Maria. Ambas enfrentam a concorrência dos entrepostos da Missão. Estes contam com maior apoio de infra-estrutura, com uma loja em Manaus que funciona no Museu da Missão, e, sobretudo, com facilidade

des de transporte gratuito por aviões da FAB. A cada 15 dias eles transportam artesanato e trazem de volta mercadoria para suprir os armazéns da Missão. Os índios tiveram de adquirir batelões e arcam com despesas de combustível e tripulação. Mesmo assim, a existência das duas cooperativas determinou o fechamento da loja da FUNAI em Iauaretê e é de se esperar que, com o tempo, todo o comércio da área, inclusive o do rio Içana, passe das mãos dos regatões e dos missionários para as dos produtores e consumidores indígenas. (Cf. B. Ribeiro 1981).

Há pouco, a Divisão de Arte Indígena da FUNAI enviou um questionário a todos os encarregados de postos indígenas com perguntas sobre características da cultura material dos grupos com que estão em contato. Segundo nos informaram, destina-se a proporcionar informações etnográficas e colecionadores e ao público em geral que adquire artesanato na ARTINDIA. Ele inclui quesitos gerais a respeito da tribo (localização, atividades econômicas), rituais e parafernália a eles associada, bem como "a que mitos está ligada"; informações sobre o confecção dos objetos, matéria prima empregada e uma descrição sumária de cada peça; perguntas sobre a comercialização (se é feita pela FUNAI ou de outras formas), e, finalmente, "o que representa para o índio e sua comunidade a comercialização do artesanato indígena".

Esta é certamente a questão capital. A margem de lucro auferida pela ARTINDIA (e por outras agências) pela comercialização do artesanato e a destinação dessa renda é para nós uma incôgnita. Pelos poucos exemplos citados, conclui-se que o índio recebe no máximo um décimo do preço de venda do seu produto, quando colocado na cidade mais próxima da fonte. Nas lojas de Manaus e Belém vimos urutus, apãs e outros cestos adquiridos aos índios do alto rio Negro por 30 a 40 cruzeiros e vendidos a 300 e 400, preço este elevado ao dobro e ao triplo no Rio e em S. Paulo. No alto rio Negro, os mais explorados são os Maku que vendem uma sarabata na com um carcaz a 15 cruzeiros, comercializado em Manaus a 250 cruzeiros (dados de 1978). Isto sem considerar os preços de Nova York, já citados, verdadeiramente astronômicos, se comparados com o retorno dado ao índio.

Outra questão a considerar é que esse comércio não é

exercício monopolisticamente pela FUNAI. Durante uma feira de artesanato realizada no Riocentro, na cidade do Rio de Janeiro, em 1980, uma loja de souvenirs vendia artefatos procedentes do alto rio Negro, de melhor qualidade e a preços mais baixos que os da loja da FUNAI. Recentemente uma embarcação foi apreendida nas proximidades de Manaus com três mil cestos-urutus procedentes do Rio Negro (Inf. de funcionárias da DAI).

Concluindo: um projeto de renovação da ARTINDIA deve levar em conta os seguintes princípios:

1. não adquirir (e proibir a aquisição por outras agências), artefatos cerimoniais ou aqueles em que se emprega matéria prima escassa e exaurível.
2. Considerar que a cultura material de um grupo indígena serve à sua reprodução social e não deve ser tomada, em sua totalidade, como um artesanato para a venda a não ser no caso de coleções para museus.
3. Evitar que a atividade artesanal para o comércio interfira com instituições que regulam a vida social do grupo, como a divisão do trabalho, o sistema de distribuição de bens e as atividades para o provimento da subsistência.
4. Incentivar a transmissão de técnicas artesanais às novas gerações através de uma assistência especial aos artesãos mais dextros, tornados professores de artesanato.
5. Estimular a produção mais elaborada e premiá-la por um pagamento condigno.
6. Devolver informação aos grupos que a necessitam através do envio de registros iconográficos e técnicos.
7. Apoiar a recriação artesanal, orientando e estimulando a produção que merecer esta qualificação.
8. Ter em conta que a produção artesanal para fora objetiva a conservação do artesanato para dentro, como símbolo de identidade étnica e de orgulho tribal. Que ele se destina a um público seletivo, capaz de retribuir o seu devido valor e, portanto, não pode transformar-se em uma produção em massa. Que a organização de coleções para museus, nacionais ou estrangeiros, tem de ser entregue a antropólogos qualificados a documentá-las convenientemente.

No tocante a este aspecto, propomos que, a exemplo do que ocorre nos museus etnográficos e de arte dos Estados Unidos, a ARTINDIA tome a iniciativa de fazer convênios com os museus brasileiros, a fim de que organizem lojas de artesanato indí-

gena em suas dependências. Com relação a museus estrangeiros, e mesmo às lojas especializadas em venda de artesanato indígena e popular no exterior, caberia à ARTINDIA o monopólio da comercialização para evitar a intermediação que só beneficia os atravessadores.

A não observância desses princípios contribuirá, como até agora, para que o artesanato indígena continue servindo os gostos e idiossincrazias dos brancos e não os interesses dos índios.

:X:X:X:X:X:X:X:X:X:X:X:X:X:X:X:X:

NOTAS

1. Solicitação feita pela chefia do Departamento Geral de Planejamento Comunitário (DGPC) da FUNAI, atualmente AGESP.
2. É o caso, entre outros, da produção artesanal para o comércio no alto rio Negro (Ribeiro, 1981:302) e entre os Karajã (Fénelon Costa 1978:54/5, 82, 154, 159, 160).
3. Existem vários estudos sobre este tema que vem sendo chamado "tourist art" ou "ethnological art". (Com relação a Índios brasileiros, ver Paul L. Aspelin 1977. Uma análise crítica é encontrada em América Indígena, número dedicado ao artesanato latino americano (Anônimo, 1981).
4. No alto rio Negro, a confecção de máscaras-vestimentas de tururi é monopólio dos Kubewa, sendo usadas em cerimônias funerárias por todas as tribos dessa área cultural. Atualmente, com a aculturação, elas vêm sendo manufaturadas principalmente para a venda, porém unicamente por aquela tribo.
5. Visitando lojas de museus e lojas de venda de artesanato em Nova York e Washington em agosto de 1980, encontrei exemplares de cestos do alto rio Negro em todas elas, vendidos a 45 dólares. Ou seja, cem vezes o preço pago aos Índios por esse artefato na Missão de Iauaretê.
6. Em 1977, quando estivemos no PNX, os Índios ainda não realizavam esse comércio. Os artefatos confeccionados para a troca com pessoal da FAB e outros visitantes eram de má qualidade. (M. H. Fénelon Costa e M.H. Dias Monteiro 1971).
7. Esta parece ser a saga dos artesãos. Em 1977, em visita a Aracati, Ceará, verificamos que as rendeiras de bilros e as bordadeiras de labirinto ganhavam 10 cruzeiros por dia de trabalho de 8 horas, sendo-lhes impedido o acesso aos compradores.
8. Em meus estudos sobre as artes do trançado e do tecido no alto e médio Xingu e no alto rio Negro verifiquei que tanto os funcionários da FUNAI, quanto os padres das Missões e, sobretudo, os próprios Índios das aldeias podiam indicar, com precisão, os

artesãos mais aptos a confeccionar os artefatos em que estava interessada. Trata-se geralmente, de pessoas mais idosas que têm maior domínio de seu métier e conservam um inventário mais completo de padrões decorativos.

9. Cf. "Grupos indígenas - localização e artesanato", 1980, mimeo. Levantamento feito pela DAI-FUNAI. Contém informações sobre grupos indígenas, seus usos e costumes, e uma breve descrição de sua cultura material, principalmente das peças adquiridas pela Divisão de Arte Indígena.
10. No caso dos índios do Nordeste isso é bem mais difícil, exceto quanto à cestaria, como recriação artesanal, e ao inventário de armas, que assume a maior importância por seu caráter de insignia de indianidade. Talvez por isso os índios Pataxó insistem em vender arcos mal feitos à DAI, enfatizando a qualidade da matéria prima já muito escassa: o jacarandá.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anônimo

1981 "La artesanía: arma de doble filo". Editorial de América Indígena, XLI: 189/194. México (Instituto Indigenista Interamericano).

Aspelin, Paul L

1977 "The anthropological analysis of tourism. Indirect tourism and political economy in the case of the Mamainde of Mato Grosso, Brazil" Annals of Tourism Research vol. IV nº 3:135/160.

Baldus, Herbert

1948 "Tribos da bacia do Araguaia e o Serviço de Proteção aos Índios". Revista do Museu Paulista, n.s. 11:137/168, S.Paulo.

1970 Tapirapê. Tribo tupi do Brasil Central. S. Paulo (Cia. Ed. Nacional).

Becker-Donner, Etta

s/d Brasiliens Indianer. Catálogo do Museum für Völkerkunde de Viena. Introdução de ... Wien (G. Gistel & Cie.).

Cunha, Manuela Carneiro da

1978 Os mortos e os outros. S. Paulo (Hucitec).

Fênelon Costa, Maria Heloísa

1978 A arte e o artista na sociedade Karajá. Brasília (DGPC-FUNAI)

Fênelon Costa, M.H.; Dias Monteiro, M.H.

1971 "O kitsch na arte tribal". Cultura n.s. 1:124/130. Rio de Janeiro.

Firth, Raymond

1974 "O contexto social da arte primitiva". IN: Elementos de organização social. Rio de Janeiro (Zahar).

Godelier, Maurice

s/d "Objeto e método da antropologia econômica". IN: Racionalidade e irracionalidade na economia. Rio de Janeiro (Tempo Brasileiro)

1974 "A antropologia econômica". IN: Antropologia: ciência das sociedades primitivas? Lisboa (Edições 70).

Hartmann, Günther

1966 "Die materielle kultur der Xikrin, Zentralbrasilien". Büssler Archiv N.F. 13, 14. Berlim.

1970 "Die materielle kultur der Xavante, Zentralbrasilien". Büssler Archiv N.F. 18, Berlim

1970 Kultur ind Kunst der Indianer. Brasilianische Tabe. Ausstellungskatalog. Ingelheim am Rhein.

- 1971 "Die materielle kultur der Wayana, Nordostbrasilien". Büssler Archiv N. F. 19. Berlin.
- Hartmann, Günther
1973 Litjoko. Puppen der Karaja Brasilien. Museum für Völkereunde, Berlin. (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz)
- Koch Grünberg, Theodor
1910 Zwei jahre unter den Indianer. Vol. II. Berlin (E. Wasmuth).
- 1923 Vom Roraima zum Orinoco. Vol. III: Ethnographie. Stuttgart
- Kindell, Gloria
1971 "Kaingang basketry" IN: Estudos sobre línguas e culturas indígenas, pp. 143/173. Brasília (Summer Institute of Linguistics)
- Navajo school of indian basketry
1971 Indian basket weaving. New York (Dover Publ, Inc.)
- Ribeiro, Berta G.
1977 "O artesanato indígena como bem comerciável". Ensaio de opinião nº 5:68/77. Rio de Janeiro.
- 1981 "O artesanato cesteiro como objeto de comércio entre os Índios do alto rio Negro, Amazonas". América Indígena, vol.XLI: 289/310, México (Instituto Indigenista Interamericano)
- 1981ms. A oleira e a tecelã: o papel social da mulher na sociedade Asurini.
- Ribeiro, Darcy
1950 Arte dos Índios Kadiwêu. Separata da Revista Cultura. Rio de Janeiro (Mec - Serviço de Documentação), Reeditado em kadiwêu: ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza pp. 257/304: 1980, Rio de Janeiro (Vozes).
- 1970 Os Índios e a civilização. Processo de integração das populações indígenas no Brasil moderno. Rio de Janeiro (Ed. Civilização Brasileira).
- Ribeiro, Darcy; Ribeiro, Berta G.
1957 Arte plumária dos Índios Kaapor. R.de Janeiro (Ed.Civ. Bras.).
- Roth, Walter Edmund
1924 An introductory study of the arts, crafts and customs of the Guiana indians. 38 th Ann. Rep. Bur. Amer. Ethnol. 1916/1917. (Reeditado em 1970 por Johnson Reprints, N. York).
- Vidal, Lux
1977 Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira. Os Kayapó Xikrin do rio Catete. S.Paulo (Ed. Hucitec).