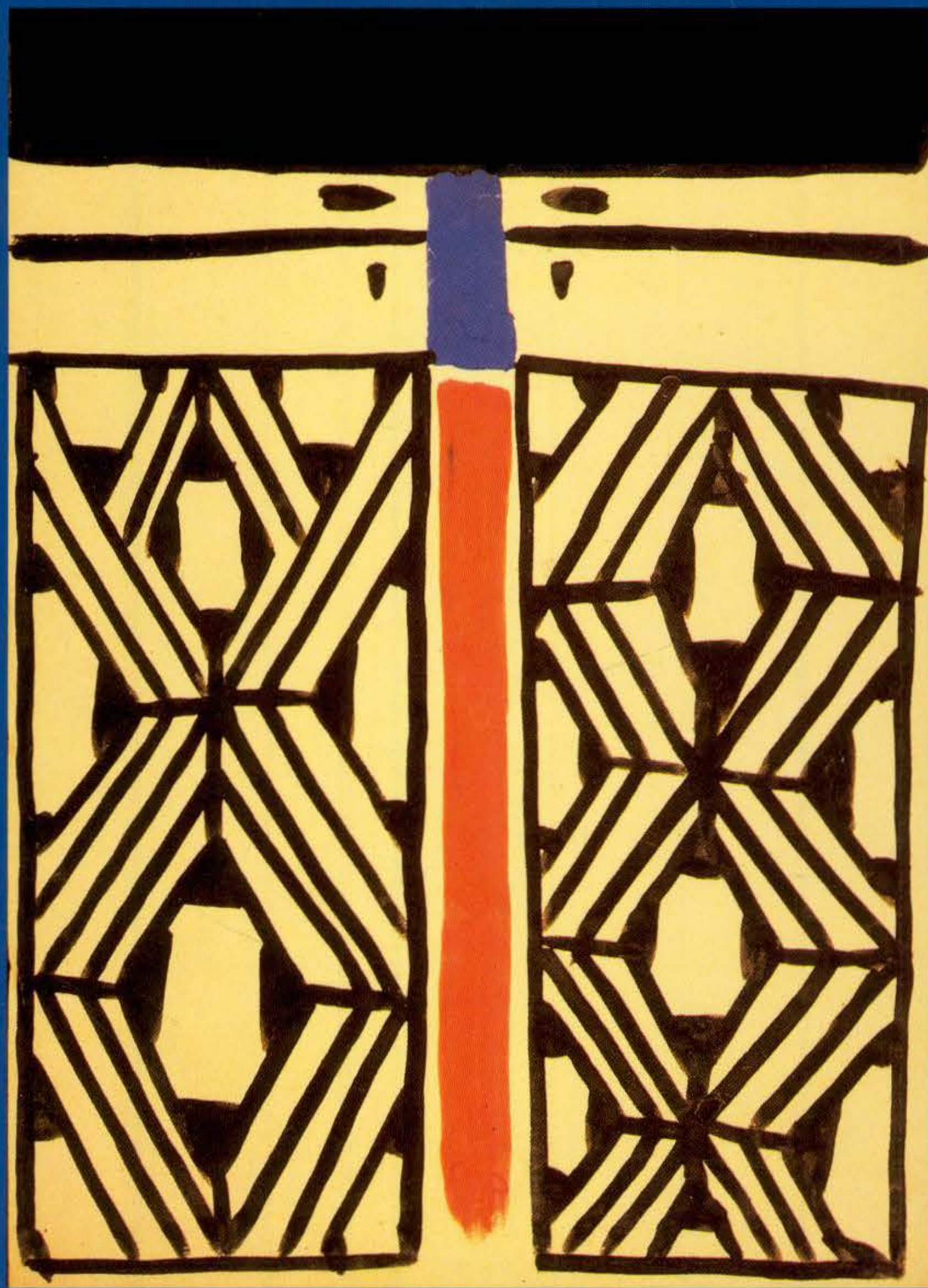


ÍNDIOS NO BRASIL



LUÍS DONISETE BENZI GRUPIONI
(Organizador)

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO

As artes da vida do indígena brasileiro

Berta G. Ribeiro

Lewis Henry Morgan, um dos "founding fathers" da Antropologia, chamava "Artes da Vida" as técnicas que implicam no desenvolvimento de implementos para o manejo de recursos naturais. E considerou a tríade - cerâmica, trançado, fiação e tecelagem - como técnicas básicas das artes da vida.

Os estudos de cultura material de populações indígenas, que marcaram época quando a antropologia estava sediada principalmente em museus etnográficos ou de história natural, perderam força na medida em que essa disciplina transportou-se para as universidades. Entre as décadas de 50 e 80 registrou-se um vazio bibliográfico no que tange a esses estudos. Contudo, a temática ligada à cultura material não desapareceu de todo. Entre outras razões porque, como documentos materiais, inclusive iconográficos, exprimem a identidade de uma cultura. Como objetos úteis eles são consumidos. E como bens simbólicos são dotados de significado. Os dois aspectos, embora possam coexistir, colocam-se, na maioria dos casos, em polos opostos (Pomian 1985:71).

No presente artigo trataremos dos objetos necessários ao provimento da subsistência, isto é, dos utilitários, e daqueles supérfluos à subsistência: os objetos rituais. Ambos assumem crescente importância para os próprios índios, como acentua D. Gallois (1989:140): "... por um lado, porque muitos grupos têm encontrado na venda de "artesanato" uma apreciável fonte de renda e, por outro lado, porque a manutenção de uma cultura material diferenciada serve de marca ao movimento de resistência étnica, como sinal de autonomia a ser reconquistada".

A cerâmica

A argila é a matéria-prima básica na confecção da cerâmica. O preparo da argila exige tempo e paciência. É pulverizada, quando seca, ou trabalhada à mão,

quando úmida. A qualidade da cerâmica depende da obtenção de um grão fino, homogêneo.

A argila é geralmente recolhida às margens ou nos leitos dos rios ou córregos. Armazenada em cestos ou folhas de palmeira, é colocada em lugares frescos para evitar o ressecamento. Depois é depurada de impurezas - fragmentos vegetais, minerais, pequenos seixos - borrifada com água, pulverizada no pilão e amassada.

Para obter-se uma boa liga é necessário adicionar certas substâncias que neutralizem a excessiva plasticidade da argila. Tais são: 1) dentre as orgânicas - palha picada, raízes, ossos moídos, etc.; 2) dentre as inorgânicas - grãos de quartzo, mica, feldspato, pedras calcárias, areia, etc; 3) dentre as bio-minerais - casca queimada e triturada de árvore rica em sílica, chamada cariapé *Licania octandra*, conchas esfareladas, etc. 4) cacos de cerâmica pulverizados. A adição desses materiais nem sempre ocorre, uma vez que eles já se encontram naturalmente misturados nos depósitos de argila.

A sequência operacional da modelagem de uma peça se inicia com o preparo de um bloco de barro. Segue-se a superposição de roletes de argila em forma de anéis em espiral.

O tratamento interno e externo da superfície de uma peça de cerâmica se faz com a ajuda de implementos simples: conchas, pedaços de cuias, facas ou colheres de metal. Com essa técnica elementar, mas que exige grande habilidade manual, alisam-se as paredes, preparando-as para o polimento. Este se processa com seixos rolados, cocos (como o da palmeira inajá - *Maximiliana regia*), frutos, sementes, conchas, etc. Entre a raspagem e o polimento costuma-se ainda lixar a peça com a folha de um arbusto (*Dileniaceae* sp.).

Preparada a peça de cerâmica, procede-se à queima que geralmente antecede a decoração pintada. Algumas tribos, como os Asuriní, escolhem com to-



Mulher Tikuna
processa alimentos
dentro de um vaso
de cerâmica. Aldeia
de Belém do
Solimões. Foto
Jussara Gruber.

do o cuidado o combustível para o fogo. No caso citado, a bainha da folha da palmeira babaçu (*Orbygnia phalerata*). Outros grupos procuram vegetais que contém látex, a fim de obter uma boa chama e temperatura elevada. A queima é feita geralmente ao ar livre, isto é, em atmosfera oxidante.

Na cerâmica utilitária, o acabamento interno e externo das peças é feito com a seiva de entrecasca de algumas árvores, geralmente do ingá (*Inga spp.*). Esse tratamento contribui para a impermeabilização da superfície.

Após a queima e a decoração do vasilhame, os índios Asuriní, entre outros, vitrificam a peça com a aplicação de resina vegetal. Para isso, utiliza-se o breu de jutaí e a resina de jatobá, ambas do gênero *Hymenaea*. Os Tukúna empregam o leite de sorva *Couma utilis*.

Quanto à decoração, ensina Andrade Lima (1986:177): "De um modo geral, os mesmos padrões decorativos são aplicados a diferentes suportes: pintura corporal, cestaria, tecelagem e cerâmica. Isto é evidente na arte do alto Xingu, entre os Kadiwéu, Marúbo, Asuriní e Kaxináwa, onde os mesmos motivos geométricos amoldam-se a superfícies e materiais substancialmente diferenciados, exigindo adaptações de ordem técnica. Esses padrões podem revestir-se de conteúdos simbólicos ou ter apenas sentido estético".

Os trançados

A mais importante técnica manufatureira propriamente dita - isto é, que utiliza a mão em atividade prênscil - é a dos trançados. Nesta arte, das mais antigas que a humanidade pratica, os índios do Brasil alcançaram alto grau de domínio.

O trançado indígena pode ser caracterizado por dois macro-estilos em função da matéria-prima empregada e da elaboração: 1) trançado feito predominantemente de **palha** (folíolos do olho da folha nova da palmeira); 2) trançado feito predominantemente de **tala** (material mais rígido extraído do pecíolo da folha nova da palmeira buriti *Mauritia flexuosa*, ou laminado da haste de gramíneas (*Arundina-*

ria sp.) ou de marantáceas como o arumã (*Ischosiphon aruma*).

O trançado feito com fasquias de cipó, uma ipífita, que caracteriza um terceiro estilo ou um subestilo, carece, de um modo geral, de decoração. É empregado na confecção de peças mais rústicas: cestos-cargueiros, armadilhas de peixe e na construção das casas.

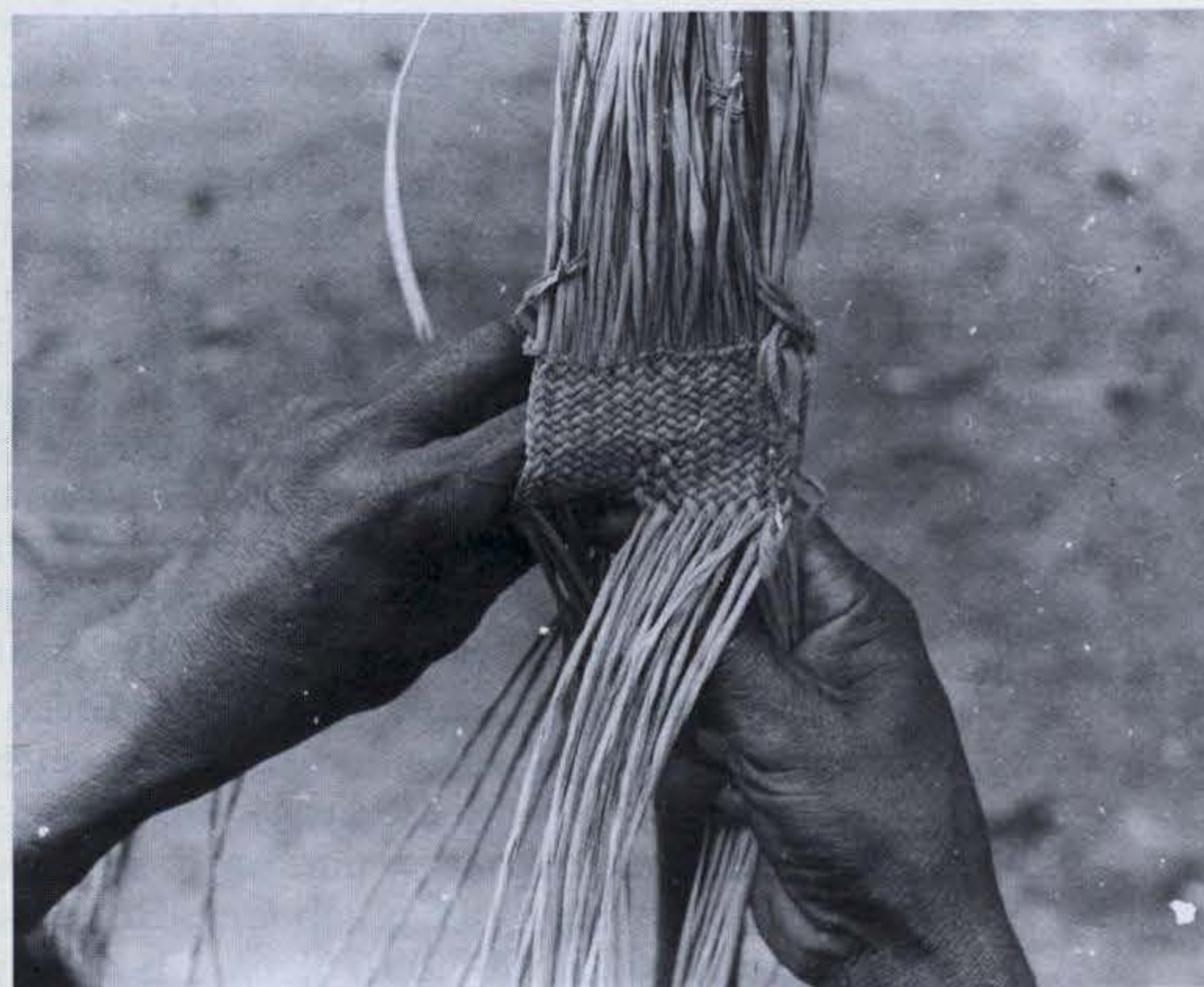
É cabível fazer-se uma correlação entre estilos de trançados de alguns grupos indígenas do Brasil e seus modos de vida.

Os grupos campestres, que vivem longe dos grandes rios - quase todos filiados à família linguística Jê ou macro-Jê - praticam predominantemente o estilo "**de palha**". As tribos silvícola-ribeirinhas, providas de canoas, desenvolveram, em maior proporção, o estilo "**de tala**", bicromo, que propicia a elaboração de uma infinidade de desenhos geométricos realçados pelo claro-escuro das talas.

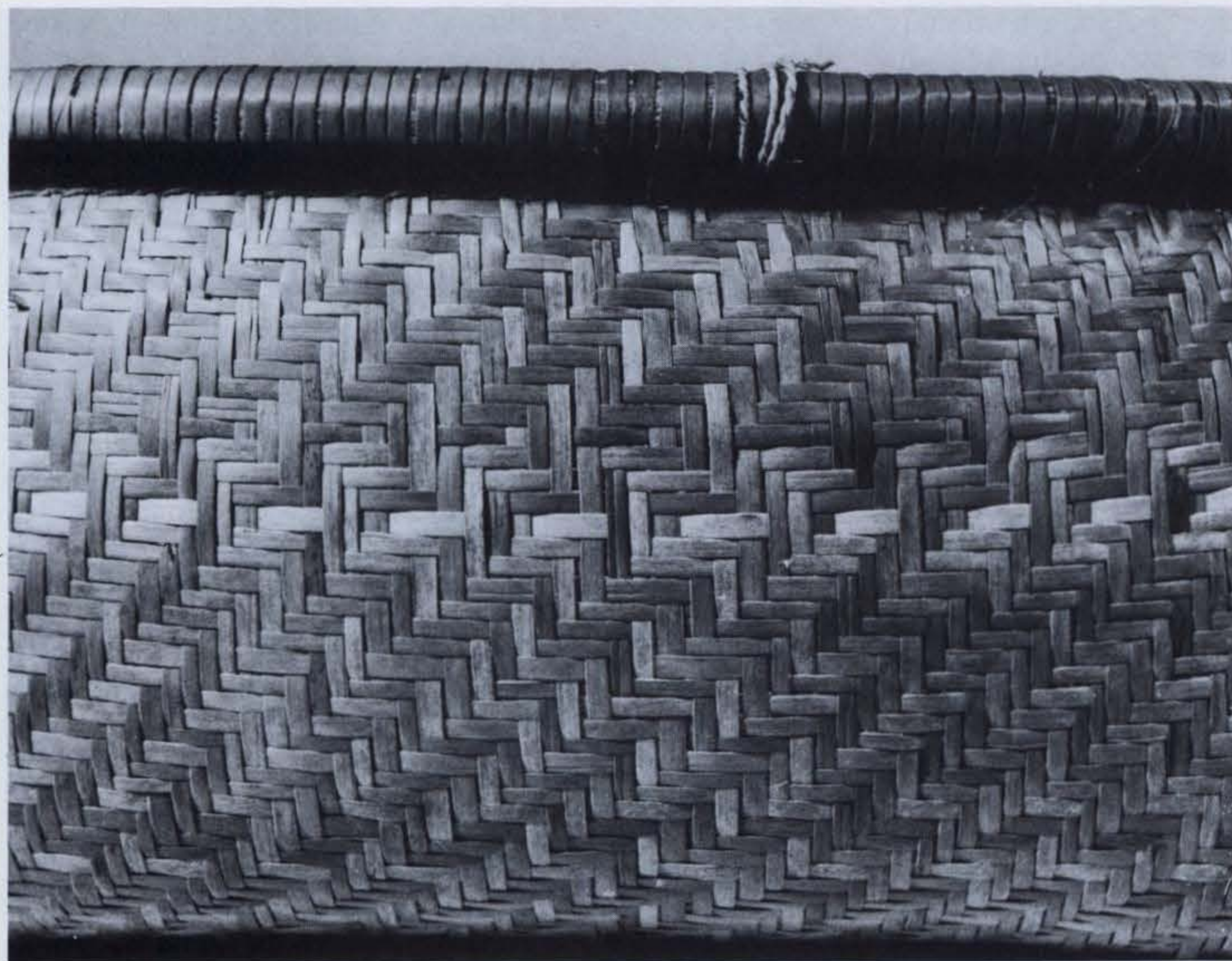
O trançado feito com **fasquias** de cipó caracteriza o subestilo dos grupos que vivem no interior da floresta, longe dos grandes cursos d'água, a exemplo dos índios Makú e Yanomami.

A distinção mais elementar que cabe fazer para classificar os trançados é diferenciá-los, por sua estrutura, em duas grandes classes: 1) trançados entretrançados; d) trançados costurados ou espiralados. Uma classificação dos entretran-

Trançado sarjado com folha nova da palmeira buriti. Índios Jurúna, Parque Indígena do Xingu. Foto Fred Ribeiro.



Detalhe de trançado monocromo de talas do pecíolo da folha nova do buriti. Cesto cargueiro dos índios Yawalapiti. Foto Fred Ribeiro.



çados que leve em conta o elemento móvel - a **trama** - permite distinguir três procedimentos capitais: entrecruzar (**weaving**), entrelaçar (**wrapping**), entretorcer (**twining**).

Se fôssemos estudar os trançados de cultura popular, não indígena, talvez não houvesse necessidade de uma classificação e nomenclatura para defini-los. Os trançados indígenas, sendo muito mais complexos quanto à técnica, forma e decoração, e prestando-se a um grande espectro de usos, carecem de uma nomenclatura específica que os defina e identifique. Tanto assim é que muitas palavras de origem tupi foram incorporadas ao vernáculo para identificar objetos trançados de origem indígena transmitidos aos brancos. Entre outros, podemos citar: jequi para covo ou redil de pesca; patuá para estojo; tupé para esteira; urupema para peneira; tipiti - tubo flexível para extrair o ácido hidro-ciânico da mandioca; jamaxim, jacá, panacu e aturá para cesto-cargueiro; apá - uma espécie de peneira mais funda na forma de meia calota. (Cf. B.G. Ribeiro 1986:283-321, 1988:39-76).

A fiação

A transformação de matéria-prima (algodão, bromeliácea ou palmácea) em fio exige grande habilidade manual. No caso do caraguatá (**Bromelia pinguin**), a folha é mergulhada na água para decompor as matérias-primas não-fibrosas e posteriormente batidas, lavadas e secas ao sol. Para libertar o linho da fibra de outra bromélia, o caroá (**Neoglaziovia variegata**), e a do olho (prefoliação) da palmeira buriti (**Mauritia flexuosa**) ou tucum (**Astrocaryum tucuma**) o procedimento é mais direto: separa-se a "seda" da palha (no caso da palmeira) sendo esta última usada para o trançado ou descartada.

A torção da fibra de bromeliácea ou palmácea para produzir o fio é feita na coxa com a palma da mão, em movimento de vaivem. Bastante mais complexa é a torção do algodão que exige o emprego do fuso. O fuso compõe-se de uma vareta, onde é bobinado o fio depois de torcido. Essa vareta é encastada num disco que serve de volante e de peso para imprimir ao

fuso um movimento de rotação. (Cf. B.G. Ribeiro, 1986:283-321; 1988:41-76).

A arte de tecer

A arte do tecido alcançou entre nossos índios o mesmo relevo que a do trançado, a arte plumária e a cerâmica. Cultivando o algodão e conhecendo outras fibras têxteis, os índios brasileiros dispunham de materiais apropriados à tecelagem.

Na classificação da produção têxtil dos índios brasileiros distinguem-se duas grandes classes de técnicas básicas: 1) trabalho em **trama**; 2) trabalho em **malha**. O trabalho em trama se processa com o uso de dois fios descontínuos: urdidura e trama. O trabalho em malha é feito com um fio contínuo.

A técnica de tecelagem - chamada "verdadeira" - se processa pelo entrecruzamento em ângulos retos de duas séries de fios: **urdidura**, os passivos, e **trama**, os ativos. A tecelagem verdadeira exige o uso de uma armação - o tear - para distender e separar convenientemente os fios da urdidura. É chamado, por isso, tear de tensão.

Entre índios brasileiros encontramos, basicamente, três tipos de tear. O primeiro é formado de duas barras horizontais - as **urdideiras** - porque nelas é passado o urdume, amarradas a duas traves na vertical. Esse tipo de tear é conhecido na bibliografia etnológica como "tear amazônico ou tipo aruak". É também chamado tear com a urdidura na vertical. Nesse tear se produz a tecelagem entretecida (**weaving**), "tecelagem verdadeira".

Um segundo tipo de tear, mais expandido que o primeiro, é constituído de dois esteios fincados no chão em torno dos quais é passada a urdidura em sentido horizontal. É chamado por isso, tear com o urdume na horizontal. Presta-se para confeccionar tecido entretorcido (**twined**) ou contratorcido (**countertwined**).

O terceiro tipo de tear é formado por uma vara dobrada em forma de ferradura, com as pontas amarradas a certa distância uma de outra. Nesse intervalo e na dobra é passada o urdume. Esse tipo de



tear portátil, próprio para executar tecidos de pequenas dimensões, é designado tear em U, tear em arco ou "tipo ucaiali". Nele são executados adornos tecidos para os braços e as pernas e as tangas de miçangas.

Apenas os grupos indígenas que tiveram contato com a civilização incaica, como os Omágua, e os grupos de língua Pano dos afluentes do rio Ucaiali (Kaxináwa e outros) utilizam o tear de cintura. Neste tipo de tear, a tensão dos fios é dada pela tecelã, que passa um cinto em torno da cintura para firmá-los.

No sistema de tecelagem conhecido como "trabalho em malha" o produto é obtido com um fio enredador contínuo, de extensão limitada, uma vez que tem de passar dentro das malhas, guiado geralmente por agulha de orifício.

Mulher Wayana fiando algodão com um fuso. Foto Lúcia Van Velthen.



Mulheres Araweté tecem uma rede de algodão em tear com o urdume na horizontal. Foto Fred Ribeiro.

O tecido enredado (**filé**) é empregado primordialmente na confecção das redes de pescar, nas bolsas ou sacolas e nos sacos-cargueiros, executados com ou sem nós. Além desses, as técnicas de tecelagem são empregadas na confecção de redes de dormir, tipóias para levar o filho ao colo ou transporte de objetos, adornos de corpo (pulseiras, braçadeiras, jarreteiras, tornozeleiras, colares, cintos), saia feminina, tanga masculina e suporte para adornos plumários. (Cf. B.G. Ribeiro, 1986:283-321; 1988:41-76).

Arte plumária

A arte plumária, a mais bela expressão estética dos povos indígenas do Brasil, não obstante a devastação das matas e a aculturação dos grupos plumistas, continua viva para inúmeros deles.

Todas as tribos que apreciavam o valor decorativo da plumagem dos pássaros

deviam atribuir-lhes algum significado simbólico, além do estético. Essa mensagem se perdeu para sempre no caso de grupos como os Tupinambá, que deixaram de si o testemunho de seus mantos de penas. Os seis remanescentes pertencem a museus europeus: os de Florença, Milão, Basileia, Copenhague e Paris.

A associação de penas e plumas a trançados e a tecidos lhes empresta características tão peculiares que podem servir de critério para distinguir duas famílias estilísticas diversas. Um desses estilos é voltado à suntuosidade devido à associação de penas longas e varetas e a suportes trançados, conferindo a seus portadores um magnífico efeito cênico. Exemplificam esse estilo a plumária ainda hoje confeccionada pelos Wayana-Aparai, Bororo, Karajá, Tapirapé e Kayapó.

Os mais altos representantes da segunda família estilística, cujas criações se distinguem pela flexibilidade dos adornos - permite aplicá-los diretamente ao corpo -

são atualmente os índios Kaapor e Erikpatsa. São criações de dimensões diminutas, matizes cromáticas sutis e requintes de acabamento.

Estudos recentes têm demonstrado que a plumária - na sua qualidade de objeto ritual - é um veículo de mensagens. Ou seja, uma forma de comunicação social semelhante à linguagem oral. Os aspectos simbólicos mais significativos - no caso do adorno plumário - dizem respeito a: 1) aves preferidas, seja por suas características físicas ou canoras; 2) tamanho, colorido e disposição das penas no conjunto; 3) significado mítico-religioso dos adornos; 4) seu caráter de prerrogativa de linhagens e indicador de todo tipo de classificações sociais.

A arte plumária, voltada originariamente ao domínio mítico-estético-ritual, à personalização do corpo - que implica num conceito de beleza etnicamente definido - vem perdendo sua função e sua mística na medida em que se destina, em grande medida, ao comércio externo. Esse comércio deve ser coibido - exceto para coleções de museus - se se deseja conservar não só a arte plumária como a avifauna de que se serve (Cf. Ribeiro, 1986b:189/23 S.F. Dorta, 1986b:227-236).

Música e instrumentos musicais

A música e os instrumentos musicais se relacionam a aspectos da organização social e da cosmologia. O rito é, invariavelmente, um evento musical. A matéria-prima de que é feito o instrumento e o lugar do corpo em que é fixado possuem, também, um significado que varia conforme a tribo e o evento musical. O fato de determinados indivíduos tocarem música num ou noutro espaço, para certas platéias e não para outras, produzindo efeitos sonoros distintos pode ser altamente significativo para a correta interpretação de um rito (Seeger, 1986b:174).

Os instrumentos musicais dos índios do Brasil se enquadram no sistema classificatório elaborado pelos etnólogos alemães Erich von Hornboster e Curt Sachs e assim definidos por Seeger (1986b: 174-175):



Idiofones: Instrumentos em que a substância em si, devido à sua elasticidade e solidez, ressoa sem requerer membranas ou cordas. Compreendem grande número de instrumentos indígenas (chocalhos, maracás, etc.), dividindo-se em diversas subcategorias.

Membranofones: Instrumentos em que o som é criado através de uma membrana

Os adornos plumários bororo se caracterizam pelo uso de penas caudais de aves montadas sobre suportes rijos. Foto Foerthmann.



Muitos rituais realizados pelos Waiãpi relacionam-se com o tema mítico da especiação, quando os homens apreenderam dos animais seus cantos e seus enfeites, reproduzidos nas festas que celebram até hoje esse momento crucial do surgimento de uma humanidade diferenciada. Durante o ritual do "jupara" um grupo de rapazes Waiãpi tocam flautas de pan que foram confeccionadas especialmente para esta ocasião. Foto Dominique Gallois.

sob tensão. Trata-se, basicamente, de tambores. Este grupo é pouco representativo na América do Sul.

Cordofones: Instrumentos com uma ou mais cordas estendidas entre pontos fixos. Igualmente raros na música tradicional indígena, com a possível exceção de arcos musicais, cuja presença pré-colombiana foi motivo de intenso debate.

Aerofones: Nesses instrumentos o ar é em si o vibrador em sentido primário. Talvez seja o grupo de maior importância simbólica na América do Sul, constituindo uma família de instrumentos que passou por muita elaboração na sua forma de soar."

O significado das máscaras

As máscaras, no contexto mágico-religioso, representam figuras de antepassados, espíritos protetores da floresta, da fauna e do ambiente natural. As máscaras

recolhem e exprimem as forças benignas e malignas espalhadas no universo indígena. São estátuas que, ao som da música e ao ritmo da dança, ganham vida e movimento. Constituem, portanto, o aspecto dinâmico dos rituais mágico-religiosos. É através delas que se manifestam e se tornam presentes os espíritos ancestrais e dos heróis culturais. Na dança, seu portador começa a representar o papel do espírito cuja máscara ostenta, para assim transmitir sua mensagem.

Diante da multiplicidade de caracteres figurados, e da impossibilidade de inventariá-los em sua totalidade, optamos, na classificação das máscaras, por um critério morfológico, que leva em conta as matérias-primas e, conseqüentemente, as técnicas compatíveis.

Desse ponto de vista, distinguimos para o **Dicionário do Artesanato Indígena** (Ribeiro, 1988 : 304) os seguintes macro-tipos: "1) Máscaras trançadas, registradas entre diversos grupos do tronco Jê (Timbira, Ka-



Índios Waiãpi durante o ritual do "pacuasú". Os dançarinos usam máscaras com peixes dependurados e sua coreografia representa a luta entre diferentes espécies de peixes. Foto Dominique Gallois.

yapó, Xerente, Xavante, índios do alto Xingu, Karajá e Tapirapé). 2) Máscaras de líber encontradas nos rios Japurá, Solimões e no noroeste amazônico (Juri-taboca - extintos -, Tukúna, índios do alto rio Negro). 3) Máscaras tecidas (alto Xingu, alto rio Negro). 4) Máscaras com "cara" de madeira (alto Xingu, Tukúna, Tapirapé). 5) Máscaras

com "cara" de cabaça (alto Xingu, Kaxináwa, Timbira). 6) Máscaras compostas de capuz, calça e camisa (alto Xingu, Xikrin)."

Além dos instrumentos musicais e das máscaras, outros objetos rituais procuram exprimir os arquétipos do mundo sobrenatural revestidos dos atributos que lhe são

peculiares. Tais são os objetos usados pelos xamãs (pajés), chefes de aldeia e personagens destacados de um rito. Todos eles são finamente decorados e valem como símbolos de poder, a exemplo dos bastões de mando, dos bancos, cetros, arcos e flechas cerimoniais, lanças e bordunas, o machado semilunar dos grupos Jê, além de inúmeros outros.

A instrumentália do pajé é difícil de ser inventariada uma vez que se distribui por várias categorias de artefatos e, mesmo dentro de um único artefato, existiriam "encantamentos" difíceis de definir. É o que diz Zerries a propósito do maracá: "O conteúdo do maracá, que compreende diversos tipos de pedrinhas, sementes, etc. forneceria material para toda uma dissertação" (Zerries, 1981:333).

Posfácio

Tal como ocorre em outras esferas da cultura, o artesanato indígena tem sido duramente atingido pelo processo de aculturação. Constituindo o símbolo mais visível de etnicidade, sua perda ou descaracteri-

zação representa a quebra da afirmação tribal.

Os fatores que incidem negativamente sobre a produção artesanal podem ser assim sumariados: 1) o equipamento de ação sobre a natureza (objetos utilitários) enfrenta a competição desleal de bens industriais (lataria, panos, plásticos) introduzidos nas aldeias. Esses objetos são adotados pelos índios principalmente pelo poder e prestígio da sociedade dominante. 2) A paramentália ritual é afetada pelo preconceito que recai sobre a "pele social" do índio: seus adornos e pintura corporal.

Desde o início da década de 70, o artesanato indígena passou a ser objeto de demanda por parte do mercado turístico. Apesar do risco de deturpação que a **atividade artesanal para fora** conduz em si, ela contribui, em alguns casos, para salvar a arte indígena de total desaparecimento.

Urge revigorar a atividade artesanal para fora, no que se refere a artefatos profanos, remunerando-a condignamente. É incentivar a de caráter endógeno como forma de preservar a configuração sócio-cultural em sua integridade.

Bibliografia

- Andrade Lima, Tânia - 1986a - "Cerâmica indígena brasileira" in Ribeiro, D. (Ed.) e Ribeiro, B.G. (Coord.), - **Suma Etnológica Brasileira**, vol. 2, pp. 173-229.
- Dorta, Sônia Ferraro - 1986b - "Plumária Bororo" in Ribeiro, D. (Ed.) e Ribeiro, B.G. (Coord.), - **Suma Etnológica Brasileira**, vol. 2, vol. 3, pp. 227-236.
- Gallois, Dominique - 1989 - "O acervo etnográfico como centro de comunicação intercultural" in **Ciências em Museus**, 1(2) pp. 137-192, Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi/CNPq.
- POMIAN, Krzysztof - 1985 - "Coleção" in **Enciclopédia Einaudi** vol. 1 - Memória-História, Porto, Impr. Nac. Casa da Moeda, pp. 51-86.
- Ribeiro, Berta G. - 1986a - "A arte de trançar: dois macroestilos, dois modos de vida. Glossário dos trançados" in Ribeiro, D. (Ed.) e Ribeiro, B.G. (Coord.), - **Suma Etnológica Brasileira**, vol. 2, pp. 283-321.
- 1986a - "Artes têxteis indígenas do Brasil. Glossário dos tecidos" in Ribeiro, D. (Ed.) e Ribeiro, B.G. (Coord.), - **Suma Etnológica Brasileira**, vol. 2, pp. 351-395.
- 1986b - "Bases para uma classificação dos adornos plumários dos índios do Brasil" in Ribeiro, D. (Ed.) e Ribeiro, B.G. (Coord.), - **Suma Etnológica Brasileira**, vol. 3, pp. 189-226.
- 1988 - **Dicionário do Artesanato Indígena**, Belo Horizonte, EDUSP/Ed. Itatiaia, 343 p.
- Ribeiro, Darcy (Ed.) e Ribeiro, Berta G. (Coord.) - 1986a - **Tecnologia Indígena**, vol. 2 da **Suma Etnológica Brasileira**, 448 p.; **Arte Índia**, vol. 3 da **Suma Etnológica Brasileira**, 300 p., Petrópolis, FINEP/Vozes.
- Seeger, Anthony - 1986b - "Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais" in Ribeiro, D. (Ed.) e Ribeiro, B.G. (Coord.), - **Suma Etnológica Brasileira**, vol. 3, pp. 173-179.
- Travassos, Elizabeth - 1986b - Glossário dos instrumentos musicais in Ribeiro, D. (Ed.) e Ribeiro, B.G. (Coord.), - **Suma Etnológica Brasileira**, vol. 3, pp. 180 - 187.
- Zerries, Otto - 1981 - "Atributos e instrumentos rituais do xamã na América do Sul não andina e o seu significado" in Hartmann, T. e Coelho, V.P. (Org.) - **Contribuições à antropologia em homenagem ao prof. Egon Schaden**, col. Museu Paulista, série Ensaio n. 4, pp. 319-359, São Paulo.