

Começos da Arte na Selva foi o primeiro livro que Theodor Koch-Grünberg publicou sobre a sua viagem para o Alto Rio Negro, realizada entre 1903 e 1905. O livro contém uma multidão dos assim chamados desenhos feitos à mão, feitos por indígenas encontrados, a pedido expresso do pesquisador e regularmente pagos. Do ponto de vista dos indígenas, estes próprios desenhos exprimem a cultura indígena, porque a maioria dos motivos foram escolhidos pelos próprios desenhistas. Os desenhos são também expressão da influência externa e dos continuamente crescentes contatos com o mundo dos brancos. Pois era o pesquisador estrangeiro quem fornecia os apetrechos para pintura parcialmente estranhos e que expressamente convidava os indígenas a demonstrar provas de suas artes. Do ponto de vista do cientista, o livro exprime os específicos métodos das crescentes viagens de pesquisa, que os etnólogos alemães realizavam no Brasil, no fim do século 19 e no início do século 20. Também nisso são consideráveis dois diferentes aspectos. Primeiro, os desenhos resultaram durante a viagem cuja finalidade era conhecer melhor o mundo indígena, por meio de contatos pessoais e estreita convivência com as diferentes etnias. Observar a arte dos indígenas e considerá-la seriamente como arte, mostra a tentativa de se aproximar com respeito e simpatia às formas de expressão indígenas, suas explicações e suas visões do mundo. Segundo, a interpretação dos esboços conseguidos foi feita por meio de moldes estabelecidos já antes da viagem, que eram uma teoria do século 19, o evolucionismo. Esta interpretação indica-nos hoje os conceitos já de antemão fixados, que circulavam no mundo dos cientistas daqueles dias sobre as culturas indígenas. Por isso, o livro de Koch-Grünberg oferece-nos não somente aspectos da cultura indígena, mas também da cultura científica daquele tempo – é, como qualquer monografia etnológica, um espelho e às vezes uma caricatura de dois mundos.

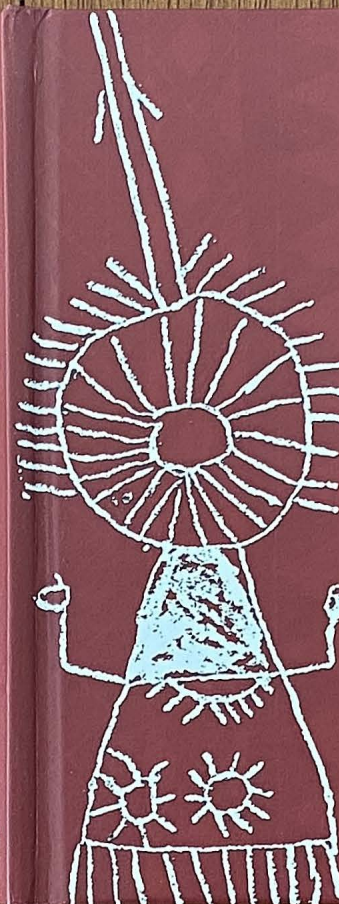
Michael Kraus



Começos da Arte na Selva

Theodor Koch-Grünberg

Michael Kraus

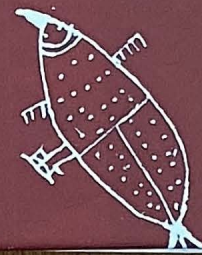


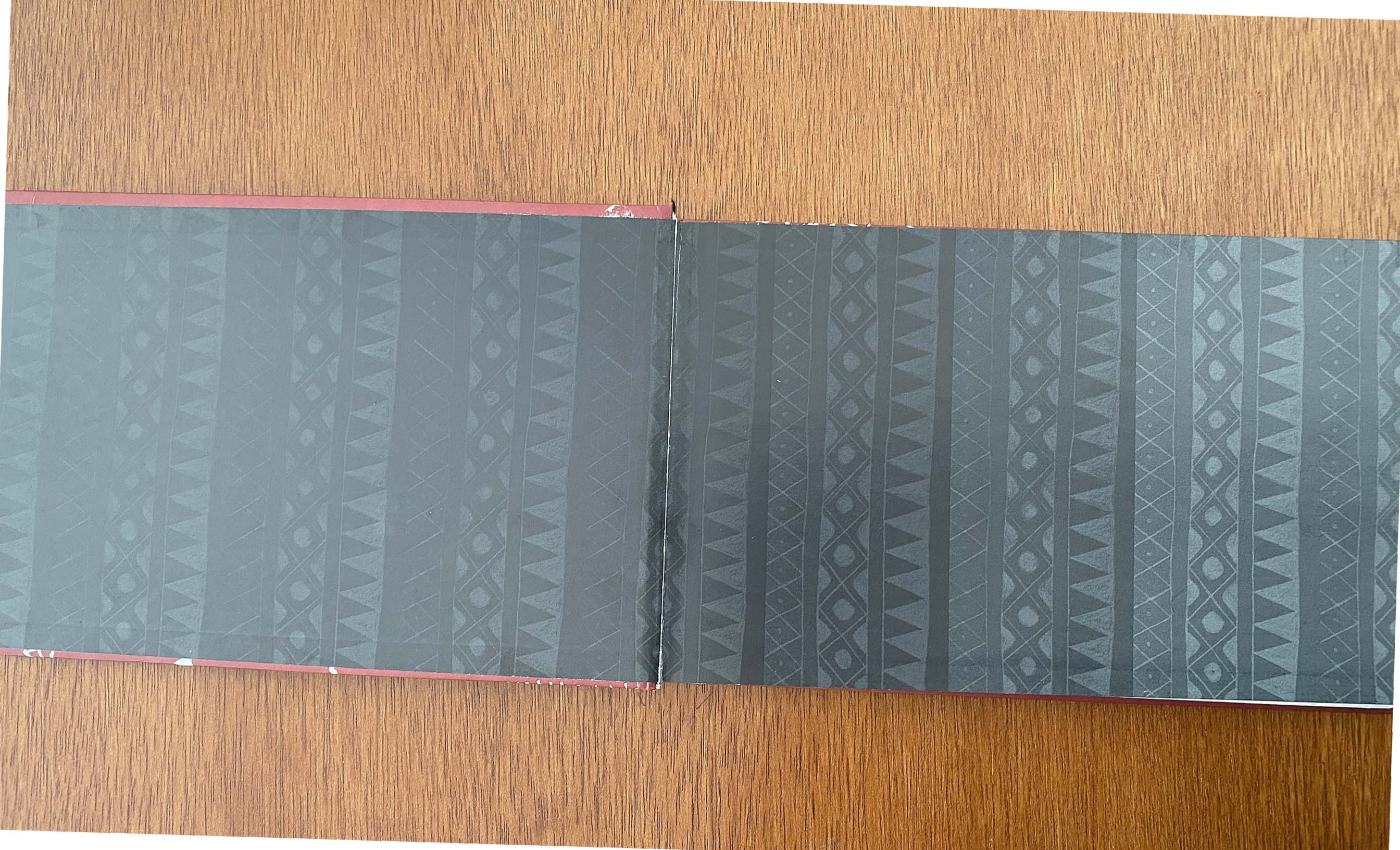
Theodor Koch-Grünberg

Começos da Arte na Selva

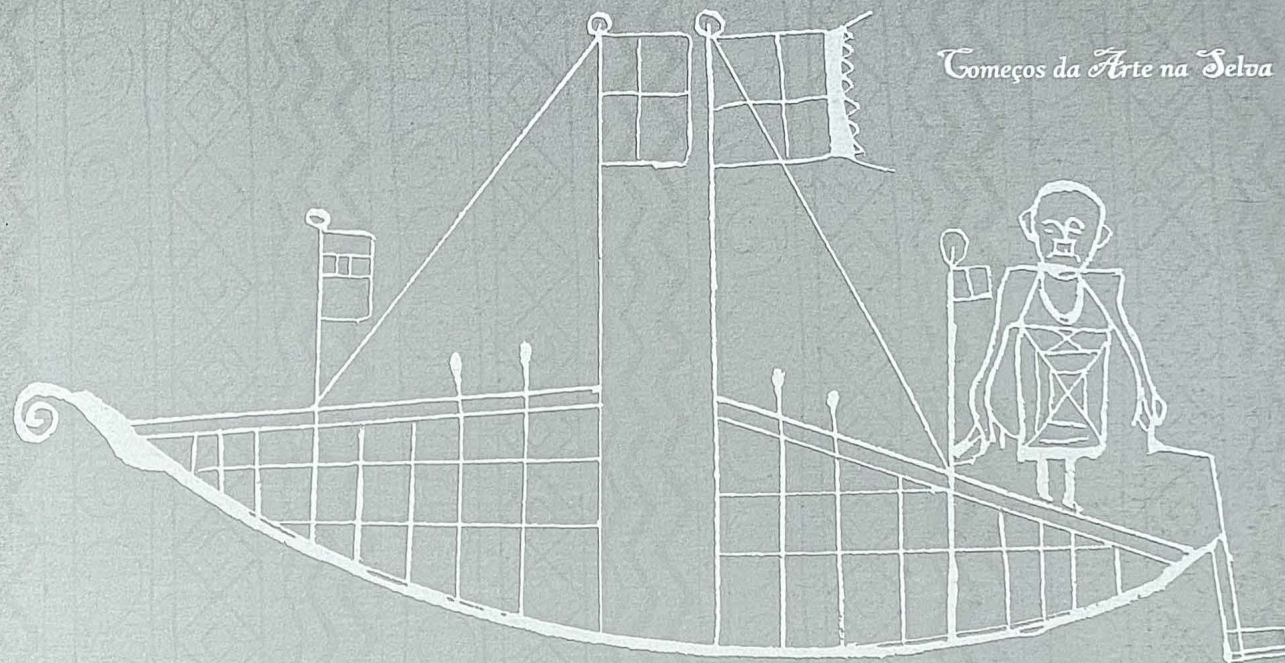
Desenhos manuais de indígenas colecionados por Dr. Theodor Koch-Grünberg em suas viagens pelo Brasil

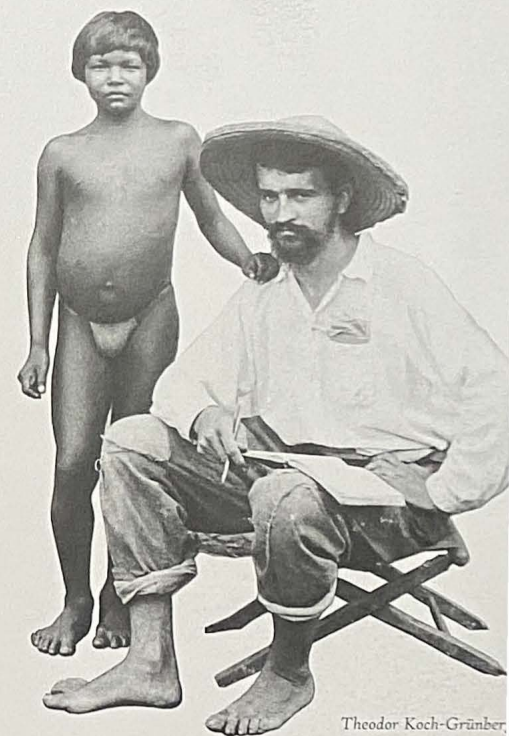
Tradução: Casimiro Beksta





Começos da Arte na Selva





Theodor Koch-Grünberg

EDUA
Editora da Universidade Federal do Amazonas
Rua Coronel Sérgio Pessoa, 147 (Praça dos Remédios) - Centro
69.005-090, Manaus-Am
Telefax: (0xx) 92 3231-1199
E-mail: edua_ufam@yahoo.com.br
edua@ufam.edu.br

FSDB
Faculdade Salesiana Dom Bosco
Av. Epaminondas, 57 - Centro
69.010-090, Manaus-Am
Telefone: (0xx) 92 3622-4690
www.fsdb.com.br

Começos da Arte na Selva

*Desenhos manuais de indígenas colecionados por
Dr. Theodor Koch-Grünberg em suas viagens pelo Brasil*

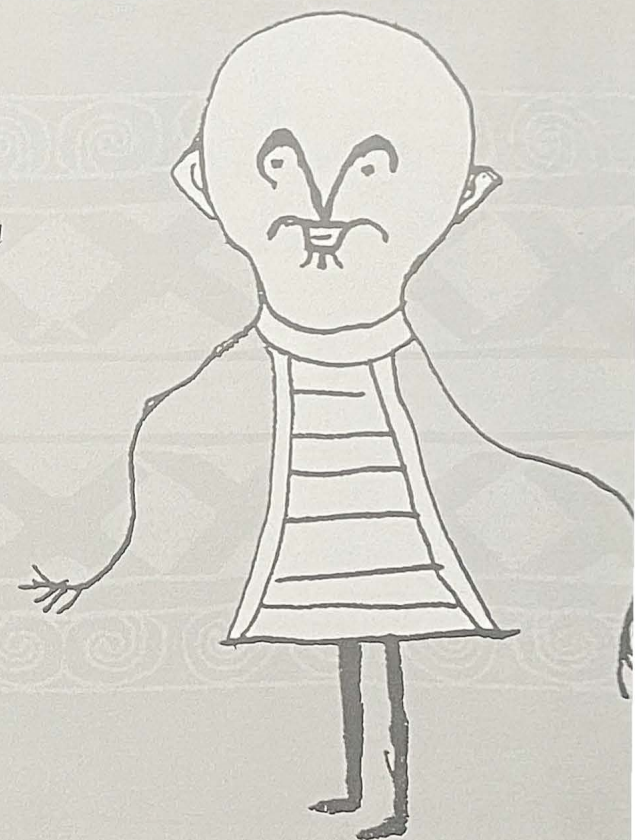
Theodor Koch-Grünberg

Tradução: Casimiro Beksta

Manaus-Am 2009

EDUA
EDITORA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO AMAZONAS

FSDB
FACULDADE
DOM BOSCO



Copyright © 2009 Universidade Federal do Amazonas
Faculdade Salesiana Dom Bosco

Reitor Hidembergue Ordozgoith da Frota

Editor Renan Freitas Pinto

Coordenador Editorial James Araújo

Revisão Renan Freitas Pinto
Izete Santos de Andrade
Verônica Gomes

Supervisão de Design Verônica Gomes

Capa, Projeto gráfico e Editoração Eletrônica Verônica Gomes

Título do livro em alemão Anfänge der Kunst im Urwald: Indianer
- Handzeichnungen auf seinen Reisen in Brasilien gesammelt von Dr.
Theodor Koch-Grünberg.

Catálogo na Fmte

K76c Koch-Grünberg, Theodor.
Começos da Arte na Selva: desenhos manuais de indígenas, colecio-
nados por Dr. Theodor Koch-Grünberg em suas viagens pelo Brasil /
Theodor Koch-Grünberg; tradução, Casimiro Beksta. - Manaus: Editora
da Universidade Federal do Amazonas/Faculdade Salesiana Dom Bosco,
2009.

206 p.: il.; 26x16cm.

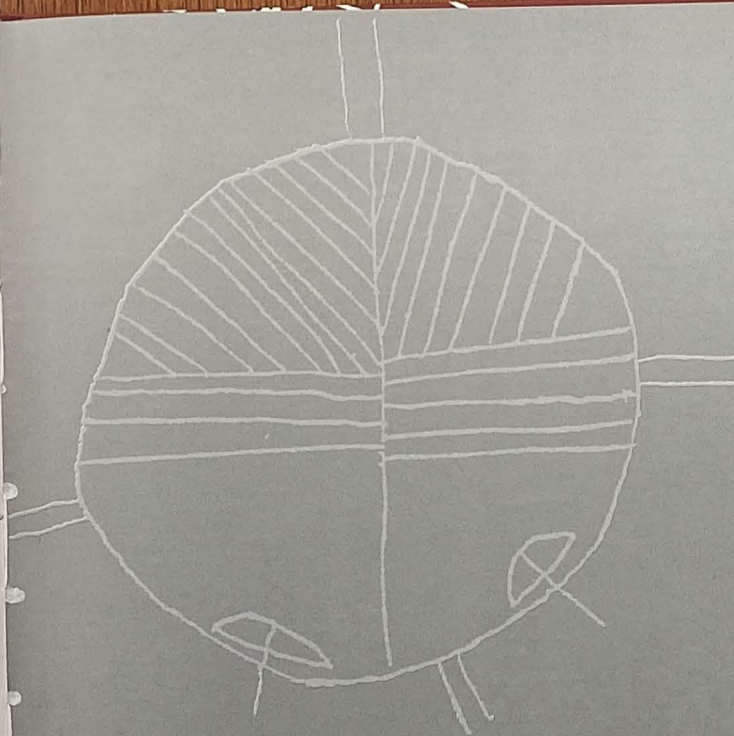
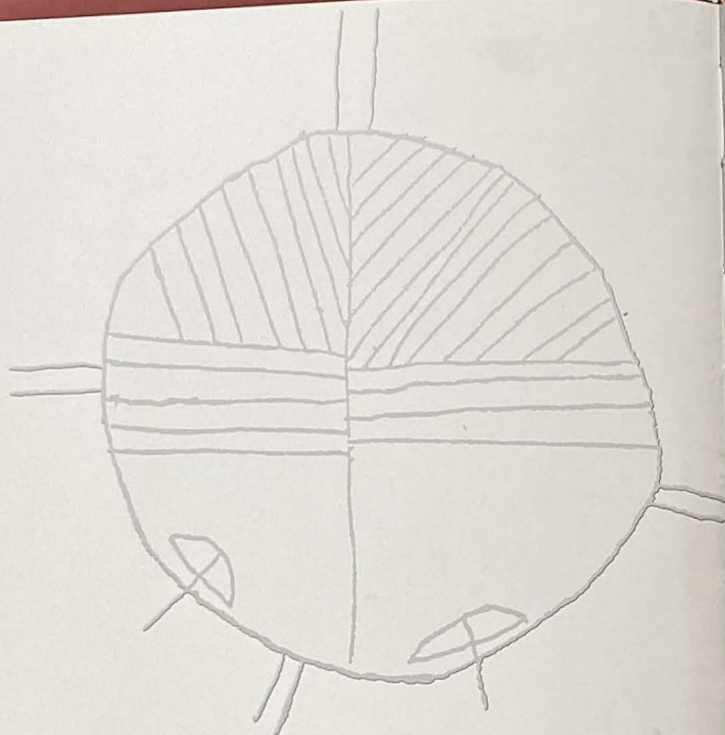
Tradução der Anfänge der Kunst im Urwald: Indianer - Handzeich-
nungen auf seinen Reisen in Brasilien gesammelt von Dr. Theodor Koch-
Grünberg.

ISBN 978-85-7401-428-9

1. Arte - Amazônia 2. Arte - Indígena. I. Título.

CDU 7.091.3 (81)

Ficha elaborada pela bibliotecária Roserina Izabel de Oliveira (CRB 11/529)



Dedicado
com gratidão e estima
ao Senhor Professor
Dr. Richard Andree



*A*presentação

Começos da Arte na Selva foi o primeiro livro que Theodor Koch-Grünberg publicou sobre a sua viagem para o Alto Rio Negro, realizada entre 1903 e 1905. O livro contém uma multidão dos assim chamados desenhos feitos à mão, feitos por indígenas encontrados, a pedido expresso do pesquisador e regularmente pagos.

Do ponto de vista dos indígenas, estes próprios desenhos exprimem a cultura indígena, porque a maioria dos motivos foram escolhidos pelos próprios desenhistas. Os desenhos são também expressão da influência externa e dos continuamente crescentes contatos com o mundo dos brancos. Pois era o pesquisador estrangeiro quem fornecia os apetrechos para pintura parcialmente estranhos e que expressamente convidava os indígenas a demonstrar provas de suas artes.

Do ponto de vista do cientista, o livro exprime os específicos métodos das crescentes viagens de pesquisa, que os etnólogos alemães realizavam no Brasil, no fim do século 19 e no início do século 20.

Também nisso são consideráveis dois diferentes aspectos.

Primeiro, os desenhos resultaram durante a viagem cuja finalidade era conhecer melhor o mundo indígena, por meio de contatos pessoais e estreita convivência com as diferentes etnias. Observar a arte dos indígenas e considerá-la seriamente como arte, mostra a tentativa de se aproximar com respeito e simpatia às formas de expressão indígenas, suas explicações e suas visões do mundo.

Segundo, a interpretação dos esboços conseguidos foi feita por meio de moldes estabelecidos já antes da viagem, que eram uma teoria do século 19, o evolucionismo. Esta interpretação indica-nos hoje os conceitos já de antemão fixados, que circulavam no mundo dos cientistas daqueles dias sobre as culturas indígenas.

Por isso, o livro de Koch-Grünberg oferece-nos não somente aspectos da cultura indígena, mas também da cultura científica daquele tempo – é, como qualquer monografia etnológica, um espelho e às vezes uma caricatura de dois mundos.

Biografia

Theodor Koch nasceu aos 9 de abril de 1872, em Grünberg, uma pequena cidade de Hessen. Seu pai Karl Koch era aqui o pároco protestante. Theodor Koch¹ desde muito jovem se interessou por povos estrangeiros, especialmente pelos indígenas da América do Sul. Tendo terminado a escola, ele ainda estudou em Giessen e Tübingen línguas clássicas (Latim, Grego Antigo) e Alemão e Geografia, para trabalhar como professor no serviço de Escola Superior. Em 1898, por meio de uma intercessão do Wilhelm Sievers, que era especialista em americanismo e professor de geografia em Giessen, ofereceu-lhe uma possibilidade de acompanhar o Hermann Meyer (de Leipzig) na sua segunda expedição que se propunha a explorar as culturas indígenas na região do Alto Xingu. Esta expedição fracassou logo nas cachoeiras de rio Ronuro, mas este primeiro encontro com a Amazônia e as experiências que o jovem Koch-Grünberg teve durante a viagem, apesar de todas as dificuldades, facilitaram-lhe e deram-lhe segurança para os planejamentos posteriores de viagens e de tarefas de pesquisa. Sobre a expedição de 1899 não houve publicações². Alguns poucos desenhos que foram

realizados já em 1899 no Xingu, encontram-se por isso, pela primeira vez publicados somente em 1905, no presente livro, que antes de tudo contém os desenhos de indígenas do rio Negro³.

Depois da viagem ao Xingu, Koch-Grünberg trabalhou em 1900, por pouco tempo, como professor na escola de Hessen, antes de se mudar para o Real Museu de Etnografia⁴ (hoje Museu de Etnologia) em Berlim, em 1901.

Em 1903, finalmente, o Museu deu-lhe a tarefa de visitar os grupos indígenas do rio Purus e rio Ucayali. Mas ele rapidamente mudou seus planos e viajou por quase dois anos pelo Alto Rio Negro⁵. O rico resultado desta viagem foi testemunhado em quatro livros – *Começos da Arte na Selva*, *Tipos indígenas da região amazônica*, *Petroglifos da América do Sul*, e a obra principal *Dois anos entre os indígenas. Viagens no Noroeste do Brasil 1903/1905* – e também em numerosos artigos, fotografias, amostras de línguas, e sobretudo amplas coleções etnográficas, que hoje se encontram no Museu Etnológico de Berlim, e no Museu Goeldi, em Belém.

Em 1909 Koch-Grünberg mudou-se do Museu em Berlim para a Universidade de Freiburg.

Entre 1911 e 1913 realizou sua terceira expedição para a América do Sul, viajando desta vez “Do Roraima ao Orinoco”, isto é, a partir do Noroeste do Brasil para o Sul da Venezuela.

Em 1915, Koch-Grünberg tornou-se diretor científico do Museu Etnológico em Stuttgart (Lindmuseum).

³ Cf. as pranchas 12-14 e KOCH-GRÜNBERG, 2004, p. 279-284.

⁴ Fundado por Adolf Bastian.

⁵ Veja as razões da mudança do roteiro, em KRAUS, 2004a.

¹ Somente depois da sua viagem bem sucedida pelo rio Negro, acrescentou permanentemente ao seu nome de família o nome da sua cidade pátria, Grünberg.

² Por enquanto, as informações completas sobre o processo e os bastidores dessa viagem encontram-se em KOCH-GRÜNBERG, 2004.

Quando em 1924 devia ser excluído do seu emprego, o cientista despediu-se por si mesmo, e se istou na expedição do norte-americano Alexander Hamilton Rice que o devia de novo conduzir para o Roraima e para o Orinoco. Mas já no começo desta quarta viagem para a América do Sul, no dia 10 de outubro de 1924, Koch-Grünberg faleceu em Vista Alegre, no Rio Branco, vitimado por malária. Seus restos mortais foram mais tarde transportados para Manaus.

Inícios da interpretação etnológica da arte na selva

Theodor Koch-Grünberg não era o primeiro viajante que se dedicava à arte dos indígenas da Amazônia⁶. Na etnologia alemã, nas oficinas centrais fundadas desde a última terça parte do século 19, nos Museus Etnológicos, possuía papel central a cultura material, e com ela a interpretação das correspondentes capacidades artísticas de confecção, adorno e uso simbólico. Adolf Bastian (1826-1905), sendo o primeiro docente de etnologia, foi o primeiro diretor do Museu de Berlim (co-fundador do *Jornal para Etnologia* (*Zeitschrift für Ethnologie*) em 1869. Ele chegou a ser a figura central da primeira geração alemã de etnólogos e exprimiu a esperança de que com a coleção de objetos etnográficos fosse possível reconhecer a mundi-visão de cada etnia. Como os filólogos sabiam a escrita, que devia ser decifrada, assim, segundo Bastian, era a cultura material de um povo que servia para o etnólogo.

O primeiro alemão que realizou viagens de pesquisa no Brasil, e que merece por isso o nome profissional de “etnólogo”, foi Karl von den Steinen (1855-1929)⁷. Em 1884 e 1887 von den Steinen

com seus companheiros, viajou pela região do Alto Xingu e também se ocupou com os modos da expressão artística dos indígenas encontrados. Já von den Steinen colecionava desenhos manuais e tentava incluir as formas de arte encontradas numa seqüência fixa, que se realizaria em todos os lugares de desenvolvimento das formas de expressões humanas. Suas considerações eram evidentemente formadas pela teoria de Evolucionismo, que dominava na etnologia do século 19 e atribuía a cada povo um lugar bem definido na linha do desenvolvimento uniforme da humanidade.

Já em von den Steinen, encontram-se indícios de que, na realidade cultural encontrada, com freqüência eram corrigidas e atualizadas as opiniões aparentemente estabelecidas. Para isto contribuía o trabalho de campo, o convívio do pesquisador e do pesquisado, que questionavam as convicções predominantes. O significado da ornamentação indígena, tal era a conclusão de von den Steinen nas suas viagens, não pode ser decifrado na escrivania, na pátria do pesquisador.

Na sua obra principal *Entre os povos naturais do Brasil Central. Descrição e resultados da segunda expedição no Xingu, 1887 – 1888*, ele diz: “Nós nunca decifraríamos estes esquemas, por meio de raciocínio. Deve-se perguntar às pessoas, o que eles significam, ou abster-se calmamente de interpretações. Eu, de minha parte, tornei-me extremamente modesto na interpretação. Mas também acho que é coisa muito superficial despachar as figuras como rabiscos, quando não as compreendemos”⁸.

Nos primeiros anos de Koch-Grünberg no Museu de Berlim, Karl von den Steinen era o seu Superior.

Veja as variadas tentativas do seu tempo para interpretar a arte indígena, cf. KRAUS, 2000; 2001. BASTIAN, 1899, p. 47.

⁸ STEINEN, 1894, p. 269.

Koch-Grünberg, no rio Negro, dedicou-se também às múltiplas formas de capacidade artística de indígenas e buscava a possibilidade de encontrar suas denominações e explicações. Isso se torna especialmente evidente, quando se trata das máscaras de dança. Ele descrevia os padrões das máscaras, anotava nomes e significados. Mas ele se interessava também pelas técnicas de confecção e de ornamentação de cerâmicas, cestos, bastões de ritmo e outros. Ele descrevia e copiava pinturas de casas e do corpo, documentou num livro apropriado os múltiplos petróglifos que ele conseguiu ver no Alto Rio Negro. Mesmo se frequentemente não conseguia decifrar o simbolismo presente, as suas anotações pormenorizadas serviram aos pesquisadores posteriores como ponto de partida, para interrogar novamente os indígenas, e dessa maneira decifrar cada vez mais pormenorizadamente a visão do mundo, abrindo-a aos observadores não indígenas⁹. Koch-Grünberg conseguiu isso, sem dúvida, com sua capacidade e sua abertura em trato com a gente visitada. Os seus diários conservados estão cheios de esboços fidelíssimos nos seus pormenores que o próprio pesquisador executou nas regiões visitadas. Suas anotações de pesquisa documentam por sua vez o estreito contato com os visitados, os esforços e participação amigável no cotidiano do indígena, e a estrutura de relacionamento baseada na reciprocidade. Koch-Grünberg não apenas perguntava sobre as imaginações indígenas, mas também ele mostrava-lhes imagens da sua própria pátria, contava umas histórias em troca das histórias alheias, e recompensava aos seus hospedeiros indígenas pelos serviços que lhe prestaram. Com isso, ele ajudava a conservar o mundo indígena daqueles dias de uma tal maneira, que ele ainda hoje é acessível e imaginável aos interessados.

⁹ BEKSTA, 1988; REICHEL-DOLMATOFF, 1967.

Os desenhos manuais, impressos no presente livro diferem, como já acentua o próprio Koch-Grünberg, das formas de expressão puramente indígena, porque seu contexto de origem não fica apenas no interior da cultura indígena. Os novos apetrechos, como lápis, papel, não eram realmente novos, porque se assemelham muito às técnicas conhecidas, que usam pincéis e palitos para adornar cerâmica, casca de árvores ou seu próprio corpo. Estas eram as condições de seu surgimento, mas também as condições de apreço de sua produção artística. Em vez da necessidade ritual, ou por gosto de pintar, colocando desenhos tradicionais sobre os objetos conhecidos, ornavam agora o papel alienígena, cumprindo uma tarefa encomendada em troca de pagamento correspondente.

Por sua parte, o pesquisador não se preocupava apenas com aspectos de beleza e estética, nem usava os desenhos principalmente como meio didático, com o qual os indígenas poderiam melhor explicar a sua arte, mas ele (fiel ao seu ponto de partida científico da sua época) considerava os desenhos como documentos que deveriam ajudar a enquadrar o desenvolvimento espiritual dos seus autores num degrau apropriado, conforme a teoria evolucionista. Koch-Grünberg indica assim, na introdução do livro, as semelhanças que, a seu ver, podem ser encontradas entre os esboços indígenas a lápis, e os desenhos a lápis feitos por crianças européias. Ele sujeita os desenhos a uma unilateral perspectiva preconcebida, quando analisando os desenhos indígenas fala de “confusão” de vários aspectos ou de “falsos acréscimos” de certas partes do corpo¹⁰. As formas de expressão artística aqui às vezes são reduzidas a um – afinal das contas – primitivo esforço de medir a inteligência humana¹¹.

¹⁰ KOCH-GRÜNBERG, 1905, p. 10, 13, 20.

¹¹ Para ver erros anteriores e atuais, dos aparentemente objetivos processos da medição da inteligência na ciência, cf. GOULD, 1988. Para a tentativa de interpretar os presentes desenhos, no sentido artístico intercultural e contextual, cf. MÜNDEL, 1988.

O fato de colocar desenhos feitos por indígenas em igualdade com as amostras de pinturas feitas por crianças européias, a partir do ponto de vista de hoje, parece especialmente questionável, e mesmo totalmente arbitrário (ou inadequado). Se em vez de desenhos, tivesse escolhido a tecelagem de cestos ou a confecção de flechas para a caça, como critério de comparação, provavelmente teria constatado que as respectivas tentativas de adultos europeus mal teriam alcançado o nível das crianças indígenas.

Mas os cientistas não aceitariam a conclusão de que os europeus estivessem em escala mais baixa de desenvolvimento que os indígenas.

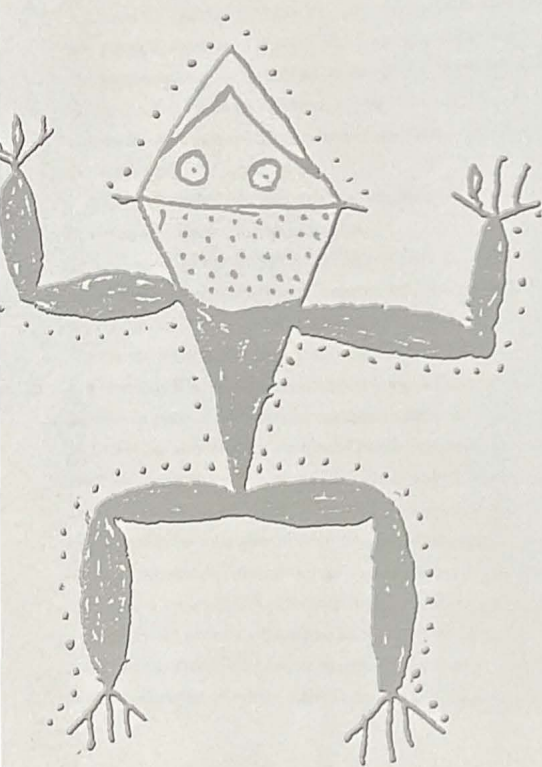
Aqui se vê de novo, que o fato de um cientista aceitar um dado, permite não apenas descobrir a conclusão sobre o fenômeno interpretado, mas é também uma expressão de um certo modo de ver o mundo, correspondente à situação temporal de uma disciplina acadêmica, esta não podendo representar necessariamente uma verdade geral e atemporalmente válida.

O livro de Koch-Grünberg sobre os *Começos da Arte na Selva* pode hoje interessar-nos sob variados pontos de vista. Os indígenas compuseram os desenhos aqui apresentados, assim nos informam as anotações conservadas de Koch-Grünberg, tanto por sentir alegria em desenhar, como também com vista à remuneração prometida. Os motivos que eles escolheram, sejam os exemplos do mundo animal local, do mundo dos fantasmas, das formas de suas coberturas das casas, mas também o olhar irônico sobre os visitantes alienígenas, permitem uma incursão na perspectiva e na visão do mundo de cada artista. Ao mesmo tempo, os desenhos são resultado de uma tentativa de aproximação científica a uma cultura diferente, interessando-se em compreender o modo de pensar estranho. Os pontos de partida teóricos, formulados no presente livro, e de desmontagem dos anteriores preconceitos científico-históricos, podem também contribuir hoje, para refletirmos sobre a nossa miopia em nosso relacionamento com outras culturas e – talvez – para a evitarmos no futuro.

Os reflexos de cada ponto de vista vão ainda mais longe e trazem a esperança de que surja um diálogo, apesar dos mal-entendidos e dos preconceitos. Esse diálogo, nos casos em que não seria possível obter uma compreensão definitiva, levaria a um respeito recíproco e ao reconhecimento e estima dos esforços e do mundo de imaginação de cada uma das culturas estranhas.

Michael Kraus

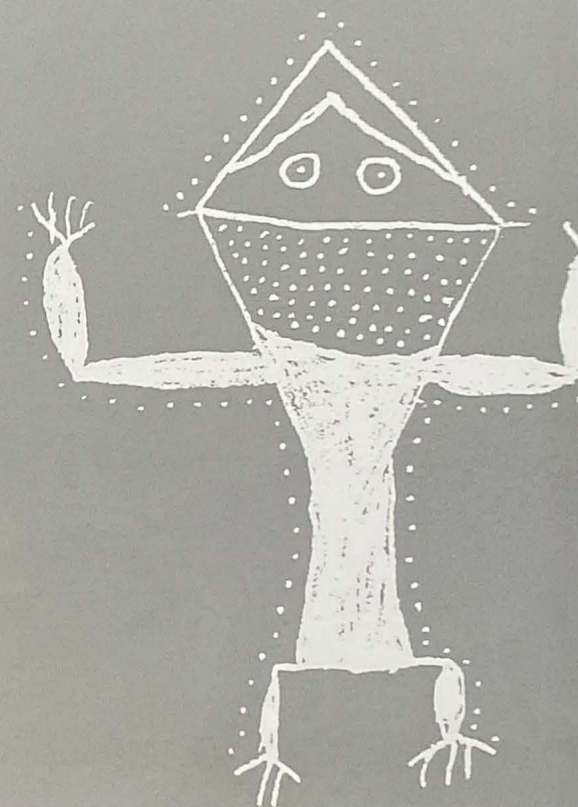
Berlim, em julho de 2006.



Capítulo 1
Capítulo 2
Capítulo 3
Capítulo 4
Capítulo 5
Capítulo 6
Capítulo 7
a)
b)
Capítulo 8
Capítulo 9
Capítulo 10
Capítulo 11
Capítulo 12
Capítulo 13
Capítulo 14
Capítulo 15

Sumário

Prefácio	25
Introdução	29
Desenhos rudes de contornos	39
Equívocos da vista lateral e frontal	51
Omitem partes do corpo	61
Erradamente acrescentam as partes do corpo	63
Partes do corpo estão separadas do corpo	65
Fotografias com raios-X	69
Os desenhos aperfeiçoam-se	75
por meio de tracejado (Schraffierung)	75
acrescentando pormenores característicos	76
Animais inferiores	83
Plantas	87
Cenas e cenários	89
Desenhos de espíritos	105
Desenhos de máscaras	109
Mapas, cartas geográficas	117
Mapas celestes	121
Ornamentos	129
Pranchas	134
Apêndice	200



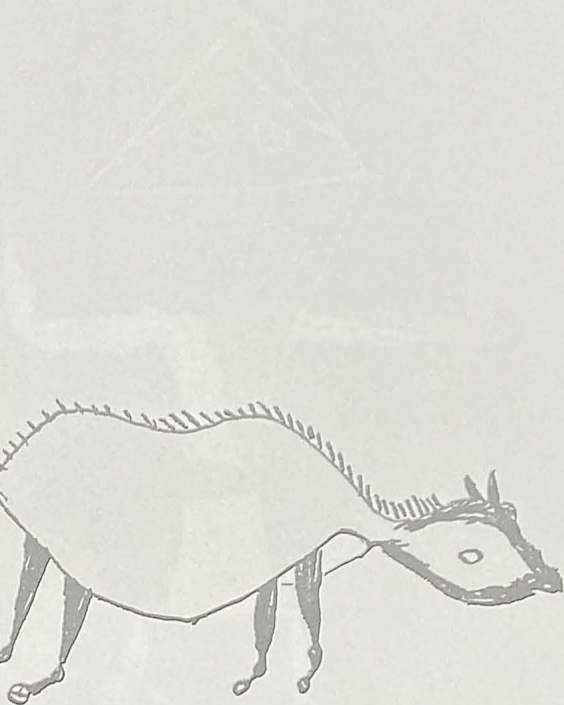
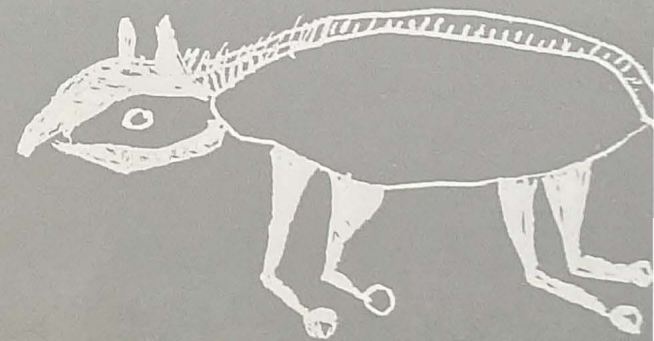


Ilustração 1
Ilustração 2
Ilustração 3
Ilustração 4
Ilustração 5
Ilustração 6
Ilustração 7
Ilustração 8
Ilustração 9
Ilustração 10
Ilustração 11

Índice das ilustrações no texto

Dr. Koek explica o livro de imagens de animais 27
Indígenas Umáua pintam as faixas usadas na cintura 30
Dr. Koch mostra fotografias de seus parentes 34
Construção da casa no rio Caiary-Uaupés 55
Etiqueta do tabaco "Marca Veado" 67
Dr. Koch retratado por um indígena Baré 71
Indígena Káua, atirando com carauatana 97
Indígena Káua, atirando com arco 99
Dança de Borboletas 110
Dança do Urubu 112
Dança de Peixes-Arakú 115
Mapa Celeste 126



Prefácio

A moderna Etnologia teve nos últimos decênios um poderoso impulso, e cresceu sempre mais o interesse pela arte e o sentido da arte dos povos primitivos, enquanto a ornamentação aos poucos vem adquirindo os seus direitos, e a maior parte dos tesouros nos nossos museus já está sendo tratada pelos especialistas, faltando ainda um tratamento adequado à descoberta do talento desenhador dos indígenas da América do Sul.

Karl von den Steinen foi na verdade o primeiro que na sua segunda viagem ao Brasil Central colecionou algum material de desenhos feitos por indígenas, e elaborou no décimo capítulo um estudo espiritual, "Desenho", no qual sublinha a grande importância destes desenhos para apreciação do grau espiritual¹ dos seus autores.

Acrescentam-se alguns poucos desenhos que Crevaux obteve dos nativos das Guianas², e os desenhos dos indígenas do Xingu, recentemente publicados por Max Schmidt³.

Durante a minha viagem de dois anos no Alto Rio Negro e Yapurá, vivendo "como indígena entre os indígenas", tive uma boa ocasião de encarar a vida corporal e espiritual dessas crianças primitivas, observando-as mais profundamente e considerando as suas capacidades, de um modo diferente do habitual.

Deixei que eles enchessem vários volumes de páginas com seus desenhos, o que permitiu fazerem uma interessante comparação com os desenhos já conhecidos, complementando e aumentando o material já existente.

¹ Cf. STEINEN. *Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens*. Berlim, 1894m, p. 243 e segs..

² Cf. CREVAUX. *Voyages dans l'Amérique du Sud*. Paris, 1883, p. 211 e segs..

³ Cf. SCHMIDT, in: *GLOBUS*, vol. XXXXVI, p. 119 e segs.. Cf. também sua obra recentemente editada, *Indianerstudien in Zentralbrasilien*, Berlim, 1905, p. 99 e segs., 300, 325 e segs., 396 e segs., 402.

Visto que atualmente está se manifestando um grande interesse pela concepção da arte *naïf* (gênea), que já está manifestada por uma quantidade de belas obras escritas⁴, então ofereço os desenhos seguintes, não somente aos etnólogos, mas especialmente aos “especialistas de desenhos primitivos”. Tomara que esta coleção de materiais lhes ofereça a oportunidade de comparar os desenhos de nossas crianças com os produtos artísticos de seus aparentados espiritualmente, as crianças indígenas, com as quais eles têm tantos traços em comum.

Entrego à publicação estes *Começos da Arte na Selva*, como a primeira parte dos resultados da minha viagem. Eles são propriedade puramente espiritual dos meus amigos morenos, não tendo eu nenhuma participação na origem deles.

Este opúsculo deve ser um sinal de gratidão para com aqueles que de todos os modos me ajudaram ao longo da minha vida de viajante. A eles, em primeira mão, eu devo agradecer o prazer de poder considerar com satisfação as minhas viagens.

Estarei satisfeito, se estas folhas não tiverem outro destino, a não ser o de permitir que também um círculo mais amplo de pessoas possam penetrar no espírito desses mal compreendidos “selvagens” e esclareçam a visão de que estes assim chamados “selvagens”, não são semi-animais, mas gente pensante, e pensa bem acuradamente.

Dr. Theodor Koch-Grünberg.

Viagem de Nicolas (Nicolasse) – Berlim, em novembro de 1905.

⁴ Especialmente a excelente obra de LEVINSTEIN, Siegfried. *Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr* (desenhos de crianças até a idade de 14 anos). Leipzig, 1905.



Ilustração 1. Dr. Koch explica o livro de imagens de animais.

Introdução

No meio dos povos primitivos, a capacidade de esboçar rapidamente desenhos característicos está muito mais presente do que se admite normalmente. Na maioria dos casos basta oferecer uma oportunidade para despertar o dom adormecido.

Com estas palavras, Richard Andree abre o seu estudo básico sobre o *Desenhar entre os povos primitivos*⁵. De fato, causa surpresa quando se vê um indígena que nunca tinha visto lápis e papel, com mão segura esboçando traços do ambiente circundante. No entanto não se deve esquecer que o indígena está acostumado a pintar e a desenhar. Ele possui um autêntico sentido do belo e de embelezamento e aproveita cada ocasião para se expressar artisticamente. Nos eventos festivos, ele pinta o seu corpo e o rosto, adorna peças de cerâmica e trançado com padrões agradáveis; nas paredes da casa, feitas de casca de árvores, nos instrumentos musicais, nos aventais dos dançantes e nos revestimentos de mascarados, ele põe os seus embelezamentos. Onde quer que possa, deixa agir o seu sentido artístico.

Especialmente, o costume de pintar com palitos, usando resinas coloridas, capacita o indígena a usar lápis e papel, como se vê na ilustração 2⁶, pois pintando com um palito, ele segura-o da mesma maneira como que se usa o lápis.

⁵ Cf. ANDREE, Richard. *Das Zeichnen bei den Naturvölkern* (Desenhar entre os povos primitivos), *Mitteilungen der Anthrop. Ges. in Wien, Neue Folge*, vol. VII. Cf., também, a excelente obra de ANDREE, Richard. *Ethnographische Parallelen und Vergleiche* (Paralelos etnográficos e comparações), Stuttgart, 1878, p. 258 e segs., 198 e segs..

⁶ Ilustração 2: Indígenas Umáua pintam as faixas usadas na cintura.



Ilustração 2. Indígenas Umáua pintam as faixas usadas na cintura.

Mesmo nas discutidas gravações nas rochas, que ainda agora estão sendo executadas, representando gente, animais, objetos de uso e figuras padronizadas, como freqüentemente pude constatar nas minhas viagens, surgem do desejo de ocupar artisticamente os planos vazios, e do “impulso de imitar”, que impele os visitantes posteriores a acrescentar novos desenhos aos que já existem. Se a gente tivesse considerado suficientemente, em tempo, o talento de desenhar do homem primitivo, não teria ficado por tanto tempo apalpando no escuro, para interpretar os petróglifos, como sendo escrita de imagens (ideogramas), ou suspeitando de serem hieróglifos⁷, quando são apenas inócuos produtos de arte.

Em todos os desenhos feitos por indígenas, especialmente nos que representam gente e animais, é fortemente ressaltada a característica própria do modelo. O espírito do homem primitivo ainda não está agravado pelo moderno lastro da cultura. Ele é um observador agudo, sem preconceito, e também nos seus desenhos acerta sempre o ponto característico. Os indígenas não somente possuem um talento particular de esboçar logo o característico no seu desenho, mas também de interpretar corretamente as imagens feitas por outrem.

Eles sempre aplaudiram os esboços que eu rapidamente traçava no meu diário, de petróglifos, de pinturas, de objetos do seu uso e de pessoas em certas atividades da vida, e identificavam logo até as mínimas figurazinhas.

Eles apreciavam e em cada aldeia pediam para ver o livro grande de imagens, contendo retratos de animais do antigo e novo mundo, que é usado nas nossas escolas para aulas, porque os meus remadores, logo na chegada, orientavam os nossos hospedeiros sobre a minha pessoa e minhas características próprias.

⁷ Cf. ANDREE, Richard. *Ethnographische Parallelen und Vergleichem*. p. 258 e segs.. Publicarei noutra parte o material mais amplo, colecionado nas minhas viagens, sobre os petróglifos no Alto Rio Negro.

Durante horas inteiras, idosos e jovens ficavam de cócoras ao redor de mim e pediam que eu explicasse as imagens, que eles acompanhavam com aplauso incessante⁸. Às vezes, quando chegavam numerosos visitantes vindos de aldeias próximas para observar, com curiosidade, o branco estranho, cansado, tinha que repetir as minhas palestras zoológicas. De bom grado eu passava o meu cargo ensinante a um dos indígenas e ele, com admirável exatidão, reproduzia as minhas explicações ao seu público atento.

Cada figura era criticada sobre todas as minúcias, por assim dizer, estudando-a anatomicamente. Havia já uma grande alegria, reconhecendo os animais da sua terra, como uma anta que vai com o filhote manchado para o bebedouro, no córrego da selva; um tamanduá que, com sua língua vermiforme, apanha formigas, para comê-las; a temível onça. Era porém mal recompensado o seu desejo de conhecer os animais estranhos. Desejavam saber exatamente, onde eles viviam, se na água ou em terra firme, qual era seu tamanho, de que se alimentavam. Havia sempre muitas risadas, vendo a longa tromba do elefante, cujo animal, compararam “ao tamanho de uma casa”. Vendo na boca larga de um hipopótamo disforme, o pescoço comprido de uma girafa, que comia as folhas das altas árvores; a cabeça poderosa do leão; as caras semelhantes aos rostos de gente, de diversos macacos, como gorila, chimpanzé e orangotango.

Os meus amigos morenos mostravam sempre grande atenção ao verem fotografias de meus parentes, especialmente os quatro retratos da minha noiva. Repetidamente pediam: “Mostre a tua mulher!” vendo quatro diferentes retratos dela, sempre voltava a pergunta se eu tinha quatro mulheres. Eles solutamente não conseguiam pensar que um tal chefe poderoso e rico se contentasse com uma só

Ilustração 1.

mulher. Era comovente ouvir com que delicadeza e bom senso perguntavam sobre os pormenores das condições da minha família. Então eu não me cansava de mostrar-lhes as caras fotografias de pessoas queridas. Assim foi tirada a foto da cena do belo grupo⁹ naquela aldeia onde eu demorava residindo, essa cena repetindo-se em cada aldeia (Ilustração 3, no texto).

Também dedicavam muita atenção às fotografias de outros indígenas, e como críticos natos exprimiam-se mordentemente sobre a reprodução das personalidades, rindo-se delas desbragadamente.

Eles possuíam um alto grau de inteligência e dotes artísticos, o que atesta o fato de que, até nas placas negativas, reconheciam as pessoas que moravam bem distante.

Os meus amigos indígenas orgulhavam-se desmedidamente dos seus produtos artísticos. Quando eles finalmente dominavam o não habitual trabalho de desenhar com lápis, que às vezes era difícil, eles então, sentados nos seus baixos banquinhos, podiam, com zelo feroso, ocupar-se artisticamente. O humor gostoso que transparece em muitos desenhos prova sua alegria criativa.

A respeito destas “crianças grandes” pode-se dizer o que Levinstein¹⁰ no seu belo livro “sobre os nossos pequenos” diz: “eles estão famintos de imagens”.

⁹ Ilustração 3: Dr. Koch mostra fotografias de seus parentes.
¹⁰ Cf. LEVINSTEIN, ibidem, p. 85.

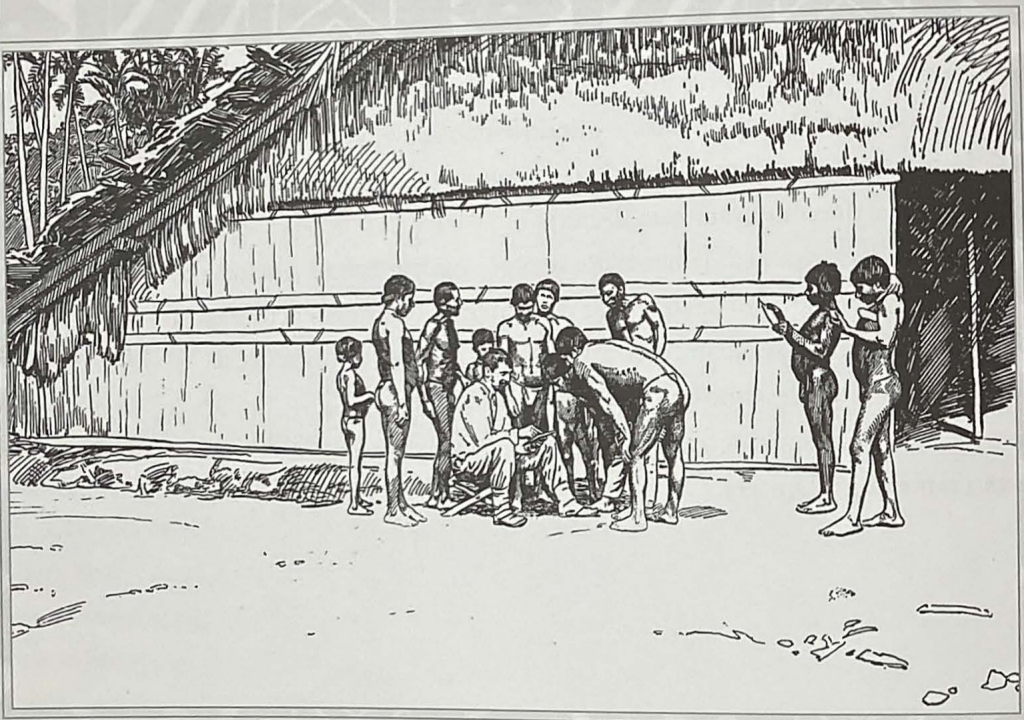


Ilustração 3. Dr. Koch mostra fotografias de seus parentes.

As páginas seguintes devem provar até onde chega o seu talento desenhístico. Nelas estão presentes, em parte, os desenhos manuais que eu colecionei durante a minha estada de dois anos entre os indígenas do Alto Rio Negro e do Yapurá (1903-1905). São desenhos dos indígenas BARÉ do Cassiquiare, dos BANÍWA do rio Guainia, das tribos de BANÍWA (SIUSÍ e KÁUA) do rio Aiarý, dos TUKANO, UANÁNA, KOBÉUA, BAHÚNA, TUYÚKA do rio Caiarý-Uaupés e de seus afluentes, e dos UMÁUA do rio Macáya que é um afluente do Alto Yapurá. Acrescentam-se ainda os desenhos manuais dos IPURINÁ do rio Purús, que eu consegui em Manaus, e dos BAKAIRÍ do Paranatinga e da região das cabeceiras do Xingu, que colecionei sendo acompanhante do Senhor Dr. Hermann Meyer Leipzig (1899).

Apresento os desenhos na sequência de cada autor e, para conservar melhor a sua originalidade, em forma de exata reprodução¹¹ de cada folha inteira do livro de esboços, porque para reconhecer e apreciar a propriedade de cada artista, é possível somente apresentando-os imediatamente, lado a lado, e comparando os desenhos feitos pela mesma mão.

Discutirei no texto as diversas concepções dos desenhistas, trazendo em comparação desenhos produzidos por outra mão, sobre o mesmo assunto.

¹¹ Por meio de um processo especial, podiam ser reproduzidos os pormenores de desenhos, mantendo o tamanho original.

Anotação sobre o texto

1. Pronúncia de palavras indígenas:

ā = vogal a longa

ă = vogal a breve

ë = vogal alta posterior, muito escura, produzida no palato posterior.

ș = s reduzido.

ı̇ = vogal i reduzida

Ş = consoante s reduzida.

Š = chiante, surda

χ = aspirada como em alemão NACHT

χ̇ = aspirada como em alemão NICHT.

2. A “Língua geral”, nas citações no texto: ling. ger., está presente na maioria dos nomes de animais. A Língua geral surgiu da língua dos indígenas Tupi, na costa oriental do Brasil. Os missionários elaboraram-na para os fins eclesiais, e ela se divulgou sempre mais durante longo período e assim agora ela é compreendida em toda a Amazônia.

3. Os nomes de animais e plantas estão na grafia alemã. Os nomes geográficos, quando ocorrem nos nossos mapas, estão na grafia portuguesa.

4. Os nomes de tribos estão na grafia alemã.

5. Os nomes zoológicos e botânicos, na maior parte, foram tirados da obra de Martius, *Beiträge zur Ethnographie und Sprachenkunde Amerikas, zumal Brasiliens*, Leipzig, 1867, vol. II.

Capítulo I

Desenhos rudes de contornos

Quando eu acima aludi a expressa capacidade do indígena para desenhar, não quis dizer que agora todos os indígenas sejam perfeitos artistas. Antes, também entre eles havia talentos medíocres, mas estes são consideráveis como raras exceções¹². As fig. a², b² e c² da prancha 21, foram feitas por um pajé dos Siusí. Ele era um bebedor muito resistente, mas ao desenhar produziu apenas lamentáveis resultados. fig. c², sem explicação do autor, dificilmente poderia ser considerada como anta, embora não se possa negar que o desenhista tenha-se esforçado para ressaltar as características do animal: seu corpo e focinho disformes. Nas figs. a² e b² dificilmente poderíamos dizer qual figura devia ser “sapo”, e qual seria “homem”, se não percebêssemos um ponto de apoio, o adorno de penas na cabeça na figura humana. Ainda mais deplorável é a fig. d da prancha 28, que foi denominada “gente”, a qual até os braços faltam. Também as figs. b¹ e c¹ da prancha 2, que representam um veado e uma arara. Estas dificilmente seriam aceitas para ilustrar “Tierleben (Vida de animais)” de Brehms. Mas sejamos jus-

tos e reconheçamos o esforço do desenhista, o qual, para ser mais claro, desenhou a riscada bochecha da arara, e os cornos não esgalhados do veado, tornando-o semelhante ao nosso cabra-macho, especialmente mostrando didáctilos em duas patas, que é o distintivo dos Artiodactyla. A cauda erguida ficou longa demais, tornando-se um prolongamento notável do corpo muito magro.

“O sinal comunicativo é o mais antigo”, diz acertadamente Karl von den Steinen¹³: “Onde a língua não é mais suficiente, entra em vigor o sinal. O desenho apóia a língua e em muitos casos substitui a língua. Como a criança, assim também o homem primitivo faz primeiro a ilustração, não para imitar algo, nem para exprimir um senso estético, mas para exprimir um pensamento¹⁴.”



¹² Para isso cf. GROSSE, Ernst. *Anfänge der Kunst*. Freiburg i. B., 1894, p. 173.

¹³ Ibidem, p. 244.

¹⁴ LEVINSTEIN, *op. cit.*, p. 46.

Aquilo que no momento lhe parece importante, que ele quer “expressar”, isto ele ressalta fortemente, descuidando dos aspectos que lhe parecem não essenciais, ou simplesmente omitindo-os. A coisa principal é a comunicação mais exata. A impressão estética vem somente no segundo plano. “Cada parte da imagem é concebida para si mesmo. Cada pormenor é acrescentado quando é necessário e assim surge a imagem¹⁵”. A disposição no espaço, as proporções são consideradas como valor secundário, se não ficam simplesmente esquecidas, quando já há aquilo que suscita mais o interesse do desenhista.

Reconhecemos esta tendência especialmente nos desenhos de contorno, que podem ser considerados como fase mais precoce do ato de desenhar.

A prancha 1, fig. a, mostra um homem na canoa. A figura humana foi tratada muito despreocupadamente, uma cabeça e a parte superior do corpo desproporcionados, sem braços, com contornos muito rudes. Os remos que ficam pendurados na embarcação, foram melhor tratados, e ressaltadas as empunhaduras destes.

Os corpos em forma de segmentos, desenhando os animais, 15 a, b, c, d e 16a, d, e, f, sem considerar o tamanho,

¹⁵ LEVINSTEIN, *op. cit.*, p. 75.

são todos iguais, sem distinguir se representam mamíferos, aves ou peixes. Somente quando se lhes acrescentam outras partes do corpo, considerando as propriedades características, tornam-se figuras diferenciadas e, ao menos para o indígena, distinguíveis.

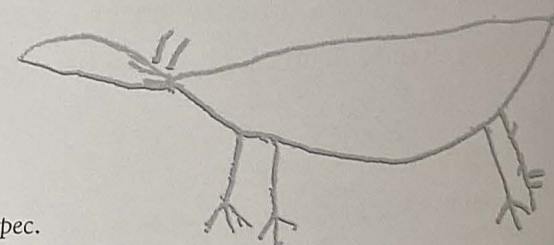
Prancha 15: a anta a¹⁶ distingue-se por meio de seu gradual arredondamento que termina com a cabeça e focinho, e um curto rabinho. A onça b¹⁷ logo é reconhecida por meio da sua longa cauda, patas de gato munidas de unhas, e cabeça grossa, redonda, com duas presas. O segmento do tronco em b está colocado em posição invertida (comparando com a), para exprimir o grosso ventre da anta, e para a onça, a corcunda do gato. O peixe piranha c¹⁸ é caracterizado pela triangular barbatana caudal (que foi desenhada por um traço contínuo da barbatana e do corpo) e por duas barbatanas do ventre. O coati¹⁹ foi caracterizado pela cauda comprida, cabeça estreita e focinho pontiagudo.

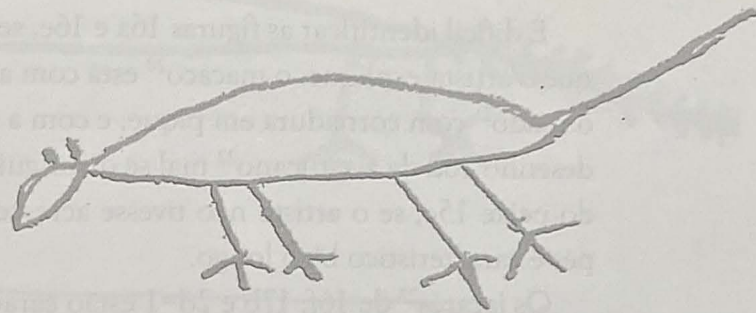
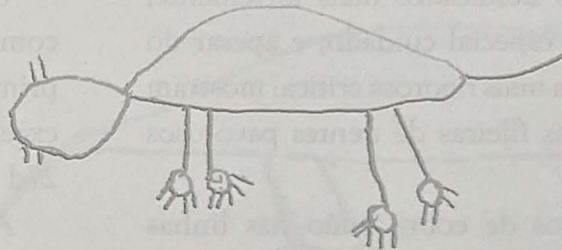
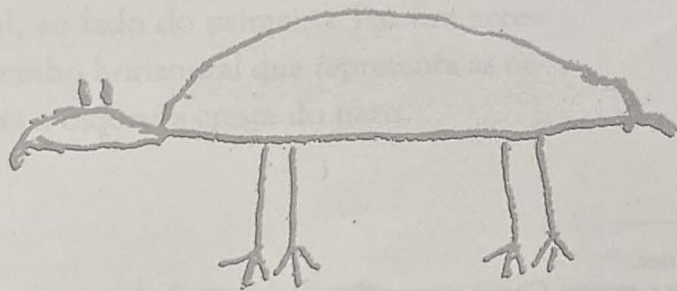
¹⁶ Ling. ger.: tapiira. *Tapirus americanus*.

¹⁷ Ling. ger.: yauereté. *Felis Onça*.

¹⁸ Ling. ger.: pirânia. *Serrasalmo, Myletes spec.*

¹⁹ Ling. ger.: coati. *Nasua spec.*





É difícil identificar as figuras 16a e 16e, sendo necessário que o artista explique: o macaco²⁰ está com a cauda longa, e o veado²¹ com cornadura em pique, e com a cauda curta. O desenho 16d da ave tucano²² mal se distinguiria do desenho do peixe 15c, se o artista não tivesse acrescentado à ave os pés e característico bico longo.

Os jacarés²³ de 16f, 17b e 2d=1 estão caracterizados especialmente com a cauda endentada, onde no caso de 2d=1 e ao jacaré de 22k, erradamente, a cauda está endentada de dois lados. O jacaré 8b apresenta até as costas e o ventre endentados. Os poderosos maxilares meio abertos, que no caso de 17b e 2d=1 já estão destacados mais fortemente, estão em 27b, tratados com especial cuidado, e apesar do tamanho diminuto, resistem a mais rigorosa crítica: mostram a protuberância do nariz e as fileiras de dentes pavorosos deste animal monstruoso.

Os mais simples desenhos de cobra estão nas linhas rabiscadas em 35i²⁴ e em 27f²⁵. As “linhas de cobra” movimentam-se em curvaturas regulares, 17a e 16c. Em 17a, a

cabeça está apenas aludida, em 16c já se tornou a cabeça chata da cobra, e em 14=2 a cobra tem acrescentada a língua. Em 27a, à corajosamente ondulante cobra grande foram acrescentados os olhos. A cobra em 14=1 apresenta-se pouca característica, porque está desenhada em linha reta, mas tem os dois dentes de presa e o ventre inchado, muito destacadamente, porque (na mente do desenhista) havia engolido a vítima.

As tartarugas²⁶, 1e, 16b, e 17c, são desenhadas vistas de cima, como a gente geralmente as vê, como é mais fácil de captar e esboçar seus contornos.

O cachorro 35h se distingue do lagarto, apenas por estar com o seu rabo. Na prancha 27 temos um desenho muito primitivo de um maguari²⁷ sem pernas e sem asas, mas está excelente por causa do seu longo bico e por sua cauda. A fig. 27d de um cachorro bastante aceitável.

A fig. 27c=1 mostra uma embarcação com leme, banco para o timoneiro, bandeira e duas toldas protetoras, enquanto a fig. 27c trata o mesmo objeto mais estilizadamente.

²⁰ Ling. ger.: makáka. *Cebus spec.*

²¹ Ling. ger.: suasú. *Cervus spec.*

²² Ling. ger.: tukán, tukáno. *Rhamphastus spec.*

²³ Ling. ger.: yakaré. *Crocodylus spec.*

²⁴ Cobra grande aquática. Ling. ger.: sukuriyú. *Boa scytale* L., *Boa aquática* Neww.

²⁵ Cobra venenosa. Ling. ger.: yaráráka. *Bothrops atrox*.

²⁶ *Testudo spec.*

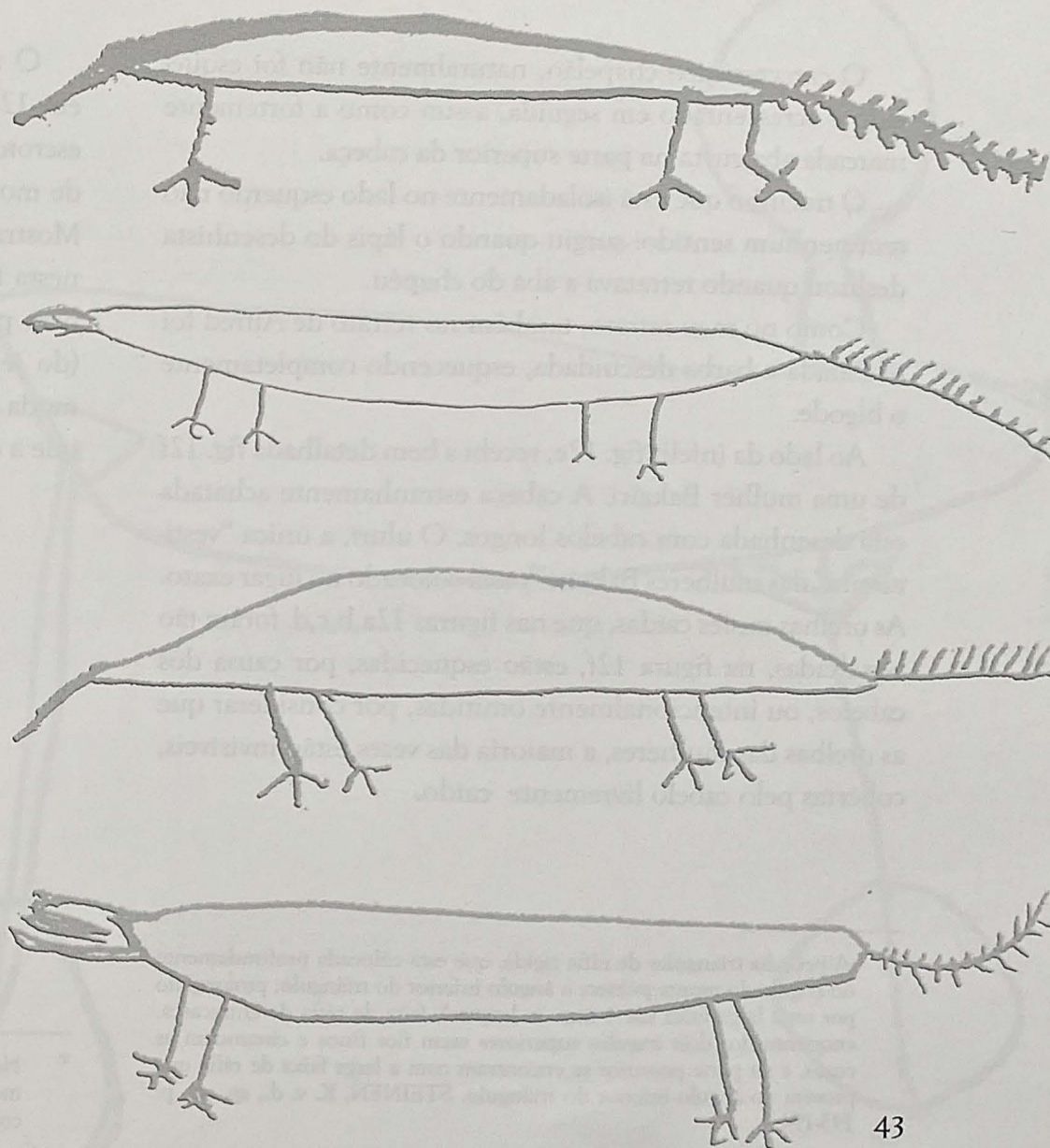
²⁷ Ling. ger.: mauari. *Ciconia maguari* Temm.

Especialmente importantes são os desenhos do Bakairí²⁸ Lúchu, pranchas 12, 13, 14, porque permitem uma comparação interessante com os produtos artísticos que Karl von den Steinen adquiriu dos membros dessa tribo. Em todos esses desenhos predomina um método, como logo mostrarei em seguida.

Quando eu me mostrei insatisfeito com o meu retrato feito muito desleixadamente, a meu pedido Lúchu esboçou um novo retrato meu, mais detalhado, no qual ele conseguiu muito bem representar o meu chapéu de viagem. Todos os indígenas estavam muito interessados por este chapéu. Eles seguidamente pediam-no emprestado, para orgulhosamente colocá-lo em suas cabeças, o que não me agradava muito, por causa da imigração de “certos bichinhos”.

A fig. 12c representa o “capataz” (supervisor da tripulação) da nossa expedição, Alfred Schreiner, do Rio Grande do Sul. Seu esquisito nariz surgiu por um descuido. Lúchu desenhou primeiro o traço vertical à direita, que ficou por demais perto do olho. Por isso, ele corrigiu-se colocando o segundo traço vertical, ao lado do primeiro. Por fim acrescentou embaixo o tracinho horizontal que representa as narinas. Assim ficou feita a esquisita cresta do nariz.

²⁸ Os bakairí residem nas cabeceiras do Xingu e do Tapajós.



O característico chapelão, naturalmente não foi esquecido e acrescentado em seguida, assim como a fortemente marcada aba curta na parte superior da cabeça.

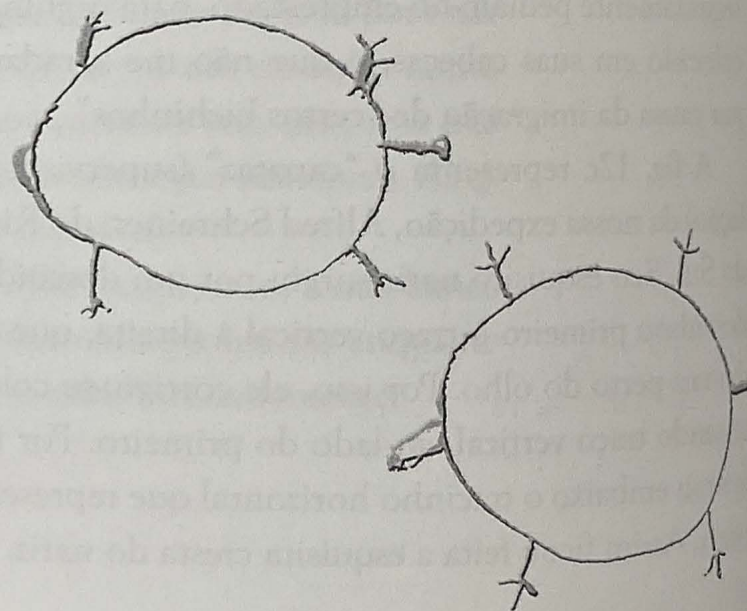
O tracinho que está isoladamente no lado esquerdo não tem nenhum sentido: surgiu quando o lápis do desenhista deslizou quando retratava a aba do chapéu.

Como no meu retrato, também no retrato de Alfred foi ressaltada a barba descuidada, esquecendo completamente o bigode.

Ao lado da infeliz fig. 12e, recebi a bem detalhada fig. 12f de uma mulher Bakairí. A cabeça estranhamente achatada está desenhada com cabelos longos. O ulurí, a única "vestimenta" das mulheres Bakairí²⁹, está colocado no lugar exato. As orelhas moles caídas, que nas figuras 12a,b,c,d foram tão ressaltadas, na figura 12f, estão esquecidas, por causa dos cabelos, ou intencionalmente omitidas, por considerar que as orelhas das mulheres, a maioria das vezes estão invisíveis, cobertas pelo cabelo livremente caído.

²⁹ A pecinha triangular de ráfia rígida, que está colocada profundamente no ângulo do monte púbico; o ângulo inferior do triângulo, prolongado por uma larga faixa (de 4 mm de largura), feita de ráfia de entrecasca, enquanto dos dois ângulos superiores saem fios finos e circundam as coxas, e na parte posterior se encontram com a larga faixa de ráfia que provém do ângulo inferior do triângulo. STEINEN, K. v. d., *op. cit.*, p. 193-194.

O atributo característico do Mariku, homem Bakairí, em 12d, na sua nudez, estão visíveis os genitais, onde os escrotos estão representados por pequenos traços lineares³⁰, de modo semelhante como no meu retrato em fig. 19e=1. Mostrando o contrário, as longas cabeleiras das mulheres, nesta figura, apresenta a cabeça redonda sem cabelos, que bem parece querer insinuar a cabeleira masculina cortada (do jeito dos camponeses russos) "ao redor do pote" da moda masculina dos Bakairí. Assim, à primeira vista, parece que a cabeça é marcadamente redonda.

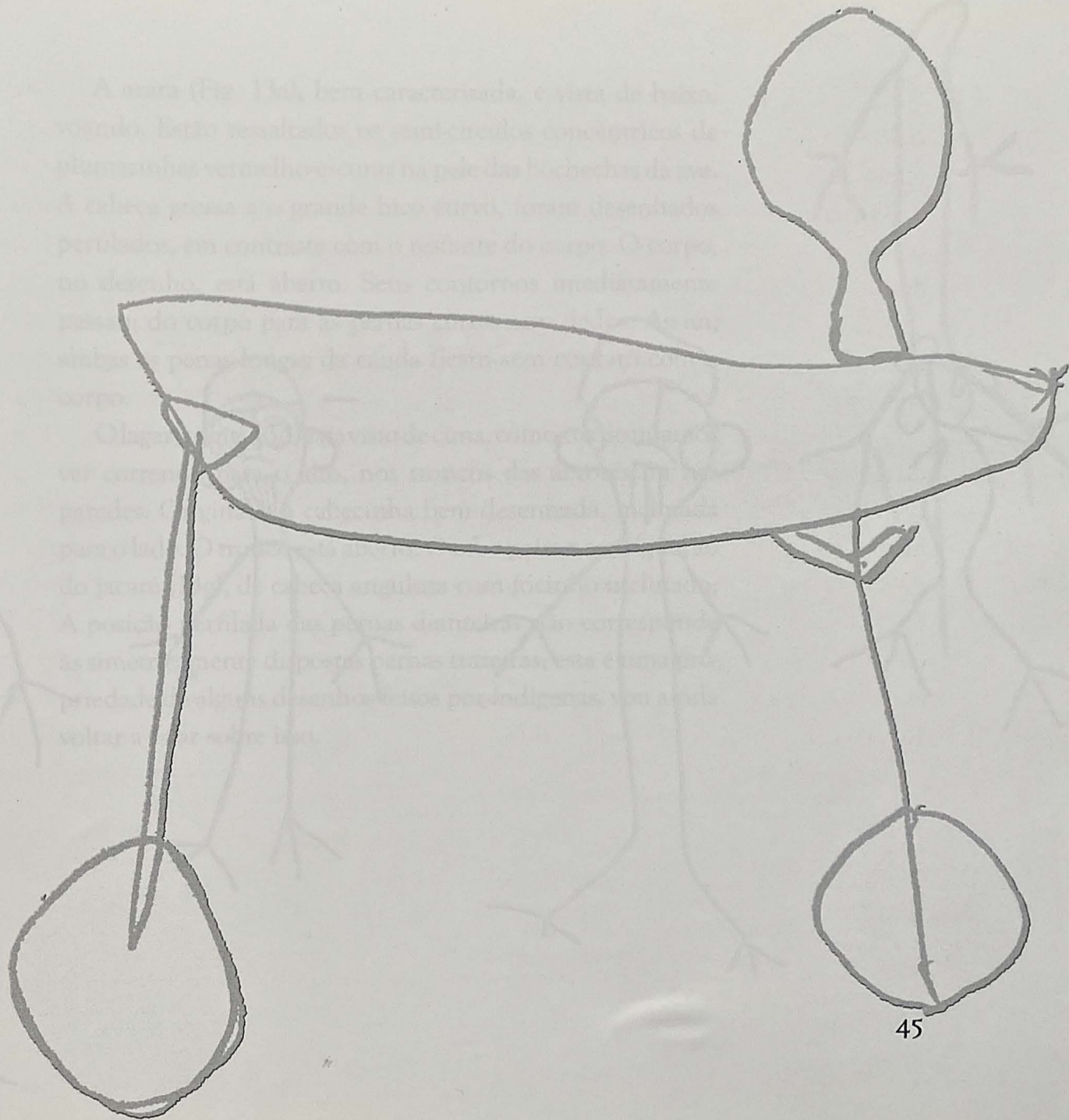


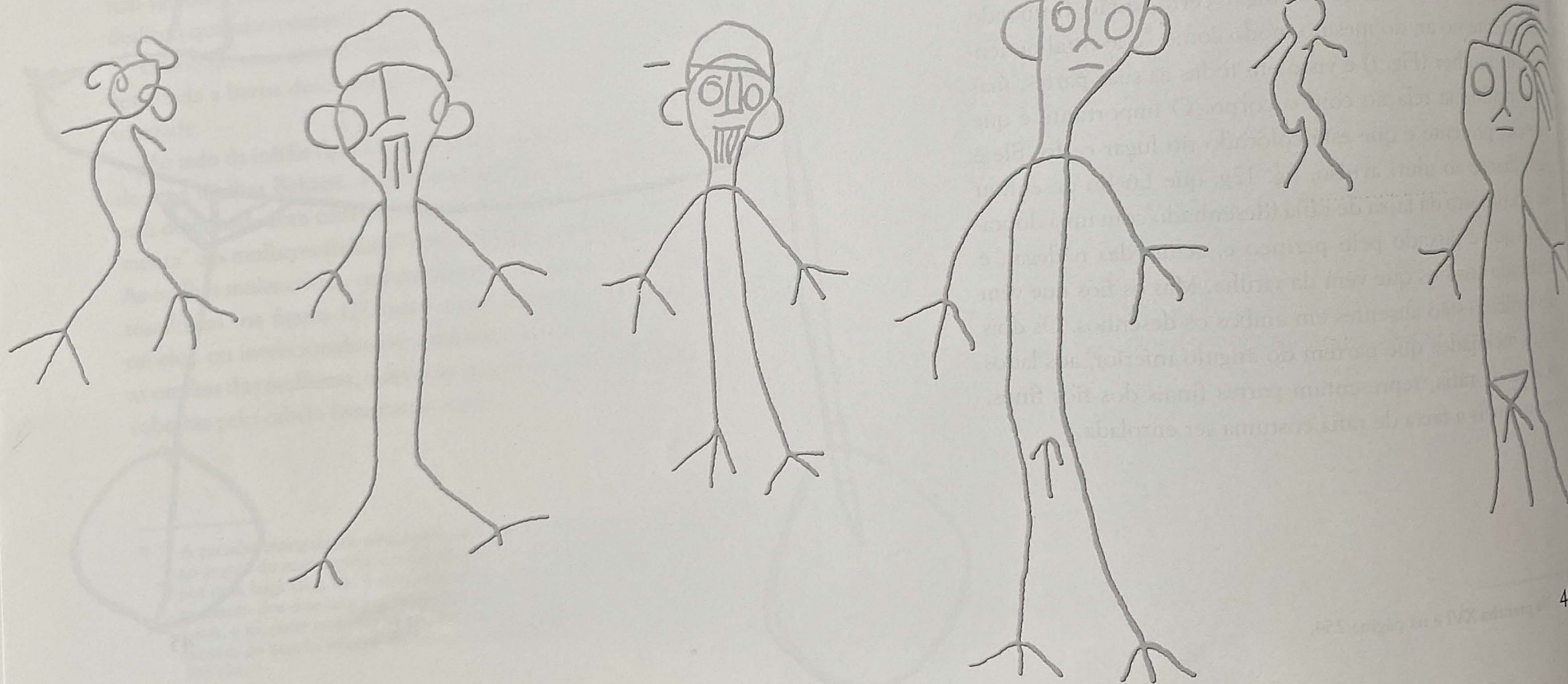
³⁰ No meu retrato feito por um Ipuriná, fig. 7a, há a maneira idêntica, que me representa com bigode protruso em forma de bico, e com o nariz colado.

Todas
beça (des
na contin
que isso é
encontra
de Kulise
por Karl
tais mas
livremen
do" da r
sem nen
ele está
semelha
ao lado
dura) q
amarrac
das viri
traços i
da faix
com os

Todas estas figuras humanas têm algo em comum: a cabeça (descontando a fig. a) e o tronco não estão fechados e na continuação apresentam o contorno de pernas. Parece que isso é uma propriedade dos desenhos de Bakairí, que se encontra também do mesmo jeito nos “Desenhos originais de Kulisehu (Originalzeichnungen vom Kulisehu)” editados por Karl von den Steinen³¹. Daí vem o fato de que os genitais masculinos, embora no lugar certo, estão flutuando livremente no ar, do mesmo modo como “o avental pudendo” da mulher (Fig. f) é visto em todas as suas partes, mas sem nenhuma relação com o corpo. O importante é que ele está presente e que está colocado no lugar certo. Ele é semelhante ao ulúri avulso, fig. 12g, que Lúchu desenhou ao lado oposto da faixa de ráfia (desenhado com uma dobra-dura) que é puxado pelo períneo e, acima das nádegas, é amarrado aos fios que vêm da virilha. Mas os fios que vêm das virilhas estão ausentes em ambos os desenhos. Os dois traços inclinados que partem do ângulo inferior, aos lados da faixa de ráfia, representam partes finais dos fios finos, com os quais a faixa de ráfia costuma ser enrolada.

³¹ Na prancha XVI e na página 254.





Eu queria a
renças destacad
outros desenh
retrato (Fig. 12)
semicírculos a
retrato e da r
desenhos está
do tronco.

A fig. 12i
freqüenteme
Toda a sua p
longo rabo e
representad
quem já vi
macacos na
está desenh
serem con
aberto e o
preso no t

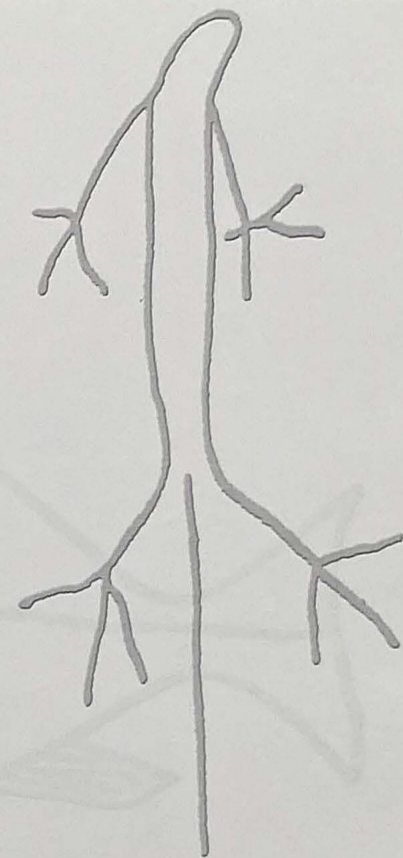
Eu queria ainda chamar a atenção para algumas diferenças destacadas nos desenhos: os olhos, que em todos os outros desenhos ficam regularmente na cabeça, mas no meu retrato (Fig. 12b) foram estranhamente desenhados como semicírculos aos lados da cabeça. Os braços, que no meu retrato e da mulher estão presos nos ombros, nos outros desenhos estão unidos no traço que atravessa a parte superior do tronco.

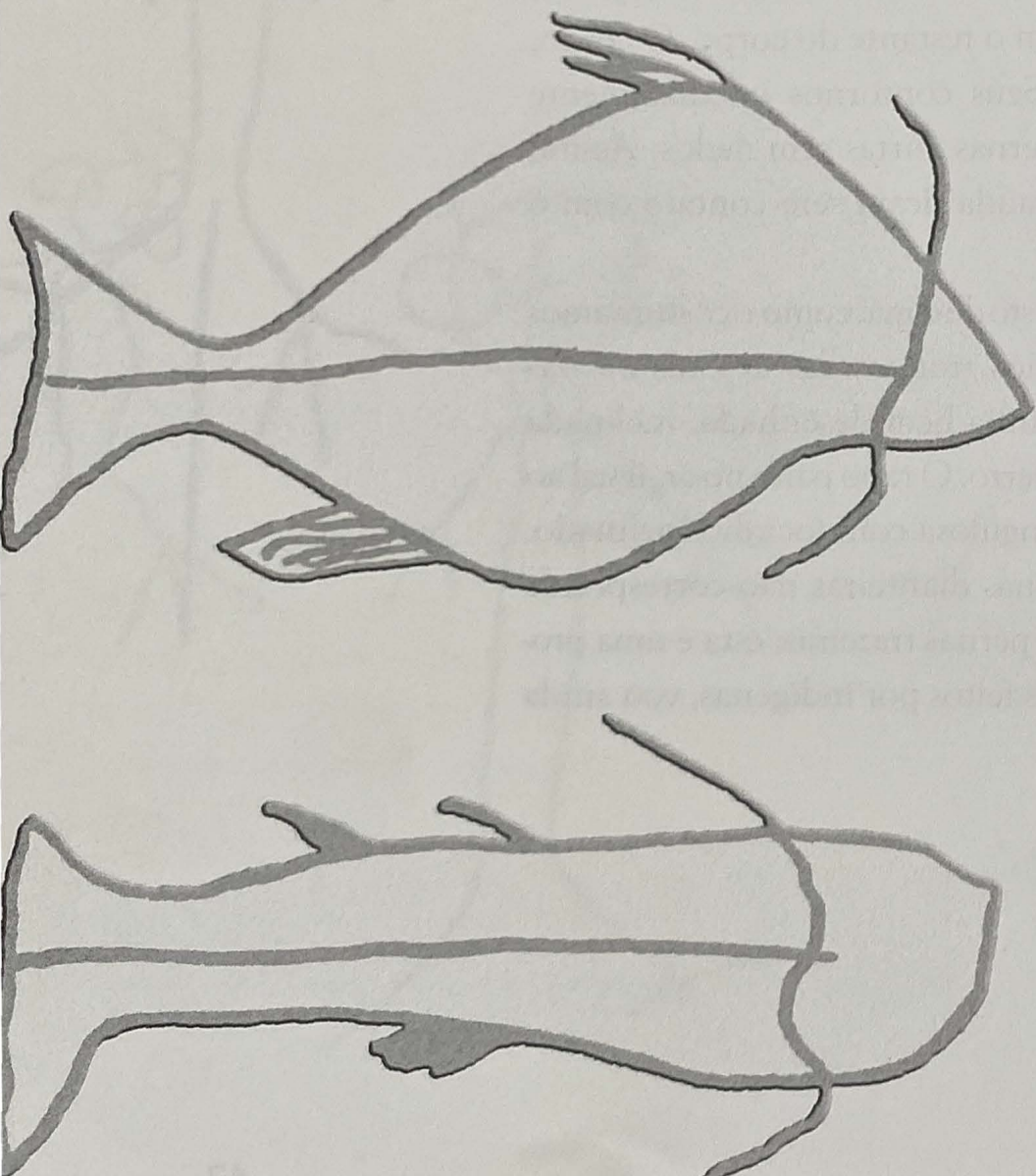
A fig. 12i mostra um macaco³² de perfil, como é visto freqüentemente, correndo pelos galhos das árvores da selva. Toda a sua posição, o tronco magro, a cabeça redonda e o longo rabo esticado na posição horizontal estão otimamente representados, embora com contornos simples, assim como quem já viu os movimentos engraçados de um bando de macacos na selva brasileira, deve logo compreender o que está desenhado. Estão omitidos os olhos, boca e orelhas, por serem considerados não essenciais. O tronco está de novo aberto e o rabo (apesar da posição perfilada das pernas) está preso no tronco.

³² Ling. ger.: makáka. *Cebus spec.*

A arara (Fig. 13a), bem caracterizada, é vista de baixo, voando. Estão ressaltados os semi-círculos concêntricos de plumazinhas vermelho-escuras na pele das bochechas da ave. A cabeça grossa e o grande bico curvo, foram desenhados perfilados, em contraste com o restante do corpo. O corpo, no desenho, está aberto. Seus contornos imediatamente passam do corpo para as pernas curtas sem dedos. Assim, ambas as penas longas da cauda ficam sem contato com o corpo.

Olagarto (Fig. 13d) está visto de cima, como o costumamos ver correndo para o alto, nos troncos das árvores ou nas paredes. Original é a cabecinha bem desenhada, inclinada para o lado. O tronco está aberto. O rabo paira no ar, igual ao do jacaré (13g), de cabeça angulosa com focinho inclinado. A posição perfilada das pernas dianteiras não corresponde às simetricamente dispostas pernas trazeiras; esta é uma propriedade de alguns desenhos feitos por indígenas, vou ainda voltar a falar sobre isso.





Os contornos do corpo da tartaruga (13e) terminam com as patas trazeiras. A anta (13f) está dividida em dois segmentos: primeiro foi desenhada num só traço a cabeça e as pernas dianteiras, depois acrescentou-se o corpo aberto com as pernas trazeiras.

Em todos estes desenhos, sejam de gente ou de animais, domina um método: os genitais do homem, o aventalzinho de pudor da mulher estão, de algum modo, análogos às penas caudais da arara e aos rabos do jacaré e do lagarto.

Nas figs. 13b e 13c, temos dois ótimos desenhos de peixes. Os fios de bigodes estão ligados entre si e representam a curva das brânquias. Eles correspondem aos braços das figuras humanas (12c e 12d). As linhas laterais de ambos os peixes estão muito acentuadas.

A onça (14b=1) é reconhecível pela cabeça grossa, redonda, sua “corcunda de gato” e rabo comprido. O desenhista omitiu as patas redondas com unhas desta fera. O contorno do corpo está notavelmente fechado, comparando com os outros desenhos de animais.

A todos os animais faltam os olhos, orelhas e a boca.

Ao “desenhador descritivo”, os traços do contorno e as particularidades características são as coisas principais e estão suficientes para identificação.

A fig. 12h é, finalmente, um padrão de “Meréschu” que na ornamentação das tribos da região das cabeceiras do Xingu tem grande importância. A ele serviu, como modelo, um peixe da laguna, pequeno, chato e aparentado com a piranha.

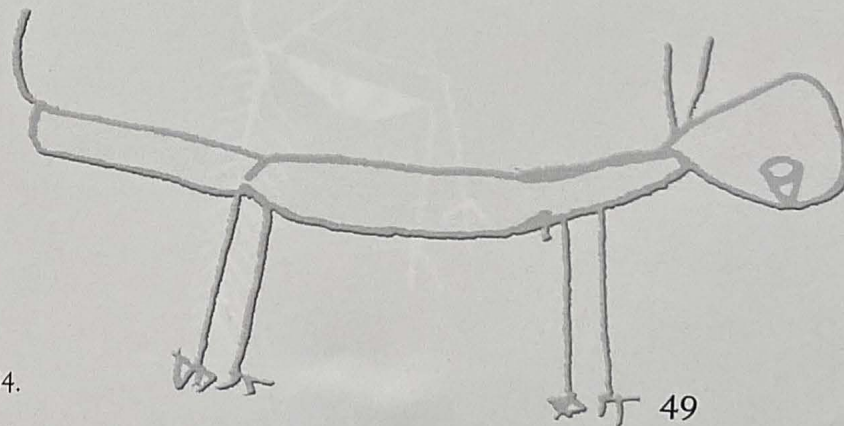
De um Bakairí “civilizado” da aldeia de Paranatinga³³, recebi os desenhos (de 14a=2 até 14k=2), que apesar de suas pequenas dimensões, mostram em detalhe, pormenores bem característicos. A fig. 14b=2 representa um macaco com braços e pernas esticadas, como se pode vê-lo, pendurando-se nos galhos ou balançando-se de um galho para outro. A figura vizinha de jacaré (14c=2) distingue-se da precedente apenas pela cabeça afilada.

A fig. 14a=2 apresenta bem a cobra. A fig. 14d=2 apresenta bem a tartaruga. A fig. 14k=2 apresenta bem o peixe.

No meu retrato (14e=2), o artista não esqueceu o meu famoso chapéu de viagem, nem na figura da mulher (14f=2) esqueceu o ulúri, debaixo do qual discretamente aludiu a parte genital.

Mais difícil é identificar a onça (14g=2), que tem a cabeça redonda, grossa e o rabo comprido. O tamanduá (14h=2) está com cabeça abicada e o rabo grosso. Mas a arara (14i=2) é lamentavelmente uma obra mal feita.

Na maior parte destes desenhos primitivos, deve-se destacar ainda o número trino de dedos nas mãos e nos pés. O indígena não se incomoda com os números. Ele desenha mais de dois tracinhos, para evitar a forma de forquilha³⁴, no entanto na figura 14b=2 desenhou o macaco com dois dedos nas mãos.



³³ Paranatinga, um afluente do Alto Tapajós, no Mato Grosso.

³⁴ STEINEN, K. v. d., *op. cit.*, p. 254.

Capítulo 2



Equiv

A frequ
a melhor p
comunicat
comunicaç
de acordo
diz també

– A pe
o”, devo d

Por iss
“Nunca fa
olhos”, di

O “pe
contramo
pomba (2
desenhad
barrigud
foram re

³⁵ Op. ci
³⁶ Lagoth
³⁷ Ling.

Equívocos da vista lateral e frontal

A freqüente confusão entre as vistas laterais e frontais é a melhor prova de que o desenho primitivo é um desenhar comunicativo e, em primeira mão, serve para realizar uma comunicação. Também neste aspecto a gente primitiva está de acordo com as nossas crianças. Como a criança, assim diz também o indígena:

– A pessoa ou o animal tem dois olhos. “Descrevendo-o”, devo desenhá-los.

Por isso, apesar da vista lateral, ele coloca dois olhos. “Nunca faltam os dois olhos, porque sei que ele possui dois olhos”, diz Wilhelm Busch.

O “perfil mixto”, como Levinstein³⁵ o denomina, encontramos em desenhos muito rudes do lagarto (3c), da pomba (28b) e da gaivota (28h), cujas caudas também estão desenhadas como vistas do alto; nas figuras do macaco barrigudo³⁶ (24b), e do porco-do-mato³⁷ (42c=2), os quais foram representados com rabinho torcido, boca redonda,

dentes-presas entrecruzados e genitais muito desenvolvidos; e também na fig. 42b=2 do suposto lagarto.

Eu iria colocar aqui também a figura da cobra grande, 27a, porque se o desenhista quis representá-la vista de cima, teria que colocar os olhos um ao lado do outro, em vez de colocá-los um atrás do outro, como se vê aqui. O artista primitivo pretende desenhar tudo o que há na realidade, e isso manifesta-se também nas posições mixtas do corpo.

Na fig. 10g, a garça³⁸ tem o pescoço bem desenhado na posição de perfil, mas tem as duas asas em ambos os lados do corpo.

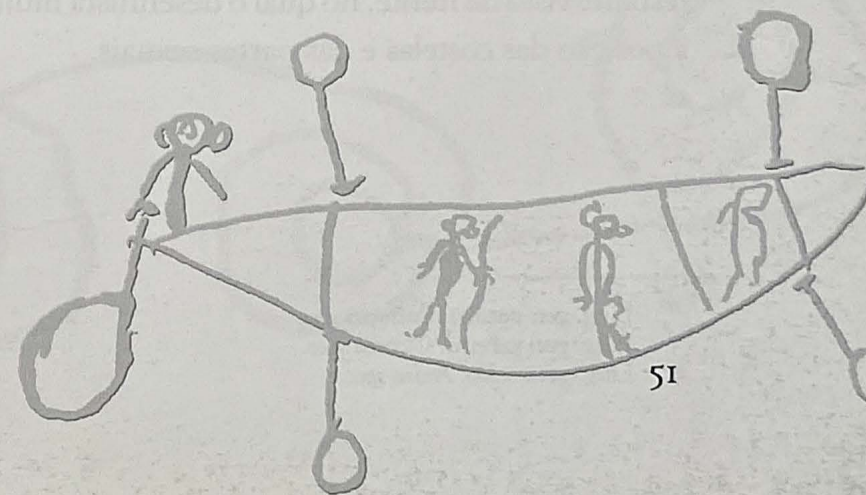
O tucano (10h) que está desenhado muito fielmente, de perfil, como que voando deselegantemente atrás do seu grande bico, também tem as asas em ambos os lados do corpo.

³⁵ Op. cit., p. 15-16.

³⁶ *Lagothrix olivaceus*.

³⁷ Ling. ger.: taitetú. *Dicotyles torquatus*.

³⁸ Ling. ger.: uakará. *Ardea egretta*.



Também a arara (23d=2), o tucano (23f=2) que começa voar a partir de um galho, o pequeno papagaio³⁹ bem nutrido, com a cabeça característica e com o bico curvo; também o yaburú⁴⁰ primitivo (7d), a garça-socó⁴¹ (36a), todas as figuras de aves das pranchas 39 e 51, o morcego (9d=1) que tem dois dentes na cabeça, que se dirige para o lado oposto à direção das pernas, todos eles possuem estas esquisitas formas.

O morcego (8f) tem a cabeça (com boca aberta, dentada) virada para a direita, enquanto as asas e as pernas estão colocadas simetricamente.

Também o sapo (5h) aparece visto de cima, com a cabeça virada para o lado.

O macaco barrigudo (23g=2), desenhado de perfil, com braços, pernas e rabo, tem o rosto com as orelhas caídas, demasiado grandes, vistas de frente. O seu irmão tribal, (42a=2) muito bem desenhado, está totalmente torcido e tem braços, pernas e rabo desenhados em perfil, e o corpo restante visto de frente, no qual o desenhista muito destacou a posição das costelas e das partes sexuais.

³⁹ Ling. ger: parauá. *Psittacus spec.*

⁴⁰ Ling. ger: yaburú. *Ciconia spec.*

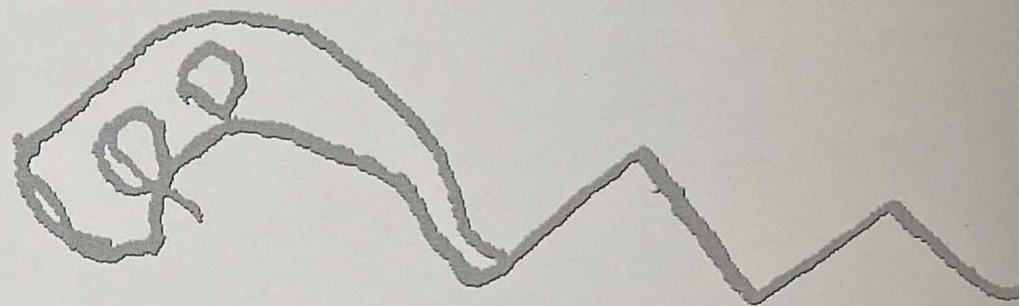
⁴¹ Ling. ger.: sokó. *Ardea spec.*

Encontramos também nas onças (22g, 22h) e nos dois peixes-pakú (22a, 22d) esta mistura de posições do corpo.

Na onça (8e), apesar da posição perfilada, vê-se a coluna vertebral. No coatá⁴² (1d), a cabeça, as pernas e o rabo estão completamente de perfil, mas os braços são vistos de frente, mostrando as nádegas muito desenvolvidas. Esta é uma especificidade do desenhista, que aparece também no lagarto (5e).

O sapo (4a=1) é apresentado meio de frente, meio de perfil, mas é visível o ânus no meio das nádegas listradas.

O ânus também está visível no peixe-bicudo (4c=1), e no peixe matrinhã (3d), coberto de escamas, apesar destes dois peixes estarem em posição perfilada. O artista super-exato, aplicou-o num lado.



⁴² Ling. ger: koatá. *Ateles paniscus.*

A figura estranha (2e=1) tem o ânus desenhado, poderia ter sido pensada com escamas grossas apresentando

Também em muitas outras esta mistura de posições dos membros (7a, 42a=1), e na magnífica xiliar Otto Schmidt, vestindo

protrusos genitais, um peixe. A canoa (10b) está de lado, e com isto está de lado na popa, com uma só mão tempo vê-se de cima o interior

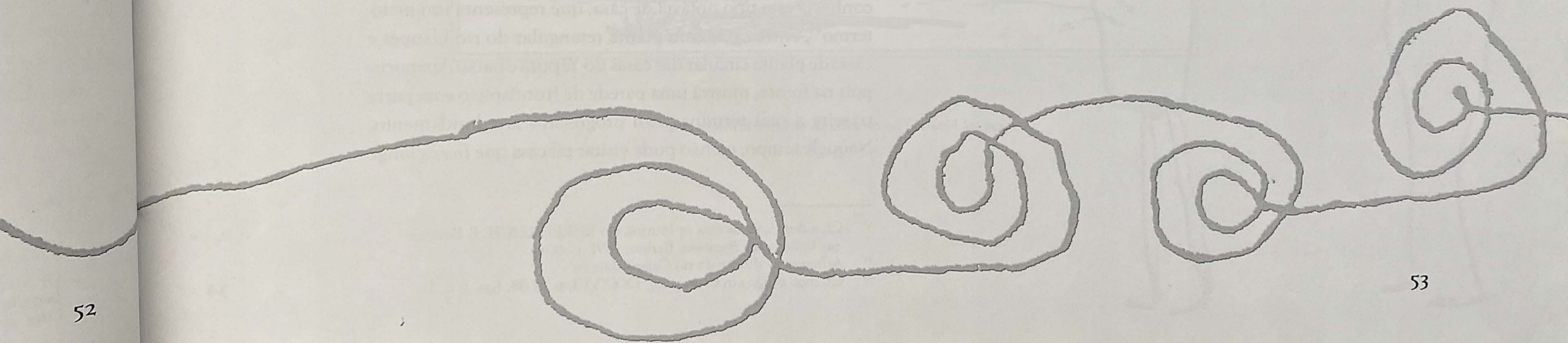
A figura estranha (2e=1) foi chamada “mãe dos peixes”, tem o ânus desenhado, mas esta personagem lendária poderia ter sido pensada como vista de baixo, mas então, as escamas grossas apresentam-se contraditórias.

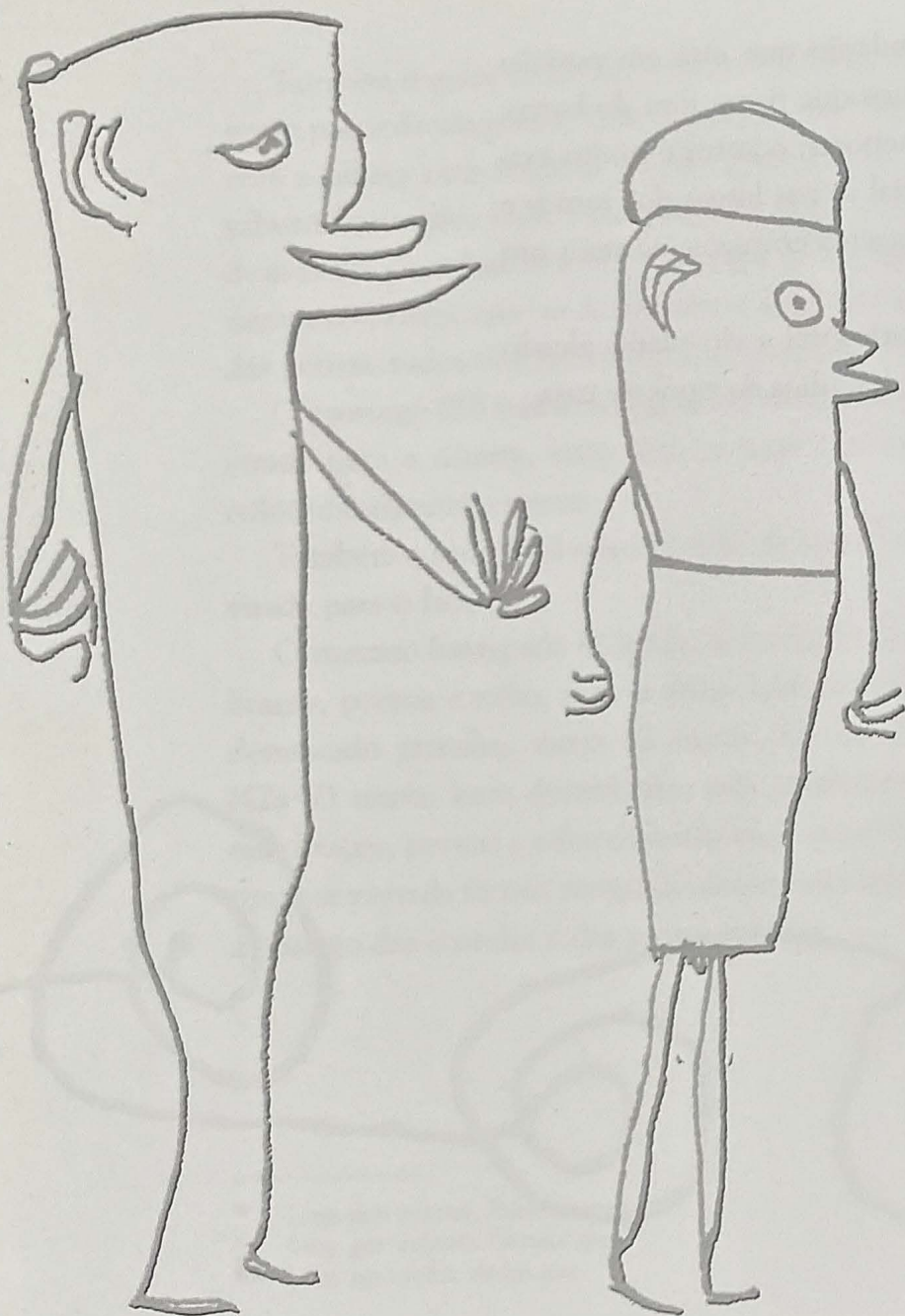
Também em muitas representações humanas, aparece esta mistura de posições corporais, por ex., nos meus retratos (7a, 42a=1), e na magnífica imagem (9b=1) do meu auxiliar Otto Schmidt, vestido com camisa, e debaixo dele protrusos genitais, um pouco raquíticos.

A canoa (10b) está desenhada com o contorno visto de lado, e com isto está de acordo a posição do piloto, sentado na popa, com uma só mão dirigindo o leme. Mas ao mesmo tempo vê-se de cima o interior da embarcação. Vemos os

bancos dos remadores, a tripulação que está em posição vertical, e todos os quatro remos que ficam fora do barco, em ambos os lados. Nos pormenores, o autor é muito exato: desenhou com amor especial as pás largas dos remos e as empunhaduras. A um passageiro entregou na mão um arco.

Este equívoco do plano horizontal e do plano alçado está muito evidente em alguns desenhos de tipos de casa.





A fig. 10d mostra uma casa dos Ipuriná do rio Purus, com o plano elíptico, no qual o artista desenhou também partes da construção do teto. A entrada aparece saltando do plano, e a saída foi esquecida. Na prancha 11, a imagem da casa dos Ipuriná está muito mais pormenorizada. Aqui são apresentados o plano horizontal junto com o plano vertical, até os seus pormenores. Vemos a entrada e a saída, os quatro esteios e as vigas horizontais (que sustentam o teto), a viga da cumieira e toda a construção de caibros do teto⁴³.

A prancha 33, fig. a mostra reunidos os planos horizontal e vertical de uma casa dos Dessana, no rio Tiquiê⁴⁴. Este desenho foi feito por um dos meus remadores, um Mirititapuyo (subtribo dos Tukano), quando viajei pela primeira vez pelo rio Tiquiê (1904). Naquele tempo eu ainda não conhecia este tipo notável de casa, que representa um meio-termo⁴⁵, entre casas com planta retangular do rio Uaupés e casas de planta circular das casas do Yapurá e baixo Apaporis: pois na frente, mostra uma parede de frontispício e na parte traseira a casa termina num progressivo arredondamento. Naquele tempo, eu não pude visitar tal casa que ficava longe

⁴³ Cf. a descrição da casa os Ipuriná em EHRENREICH, P. *Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens*. Berlim, 1891, p. 60-61.

⁴⁴ Afluente da direita do rio Caiarý-Uaupés.

⁴⁵ Cf. meu artigo em *Globus*, vol. LXXXVIII, p. 87-88, figs. 1, 2, 3.

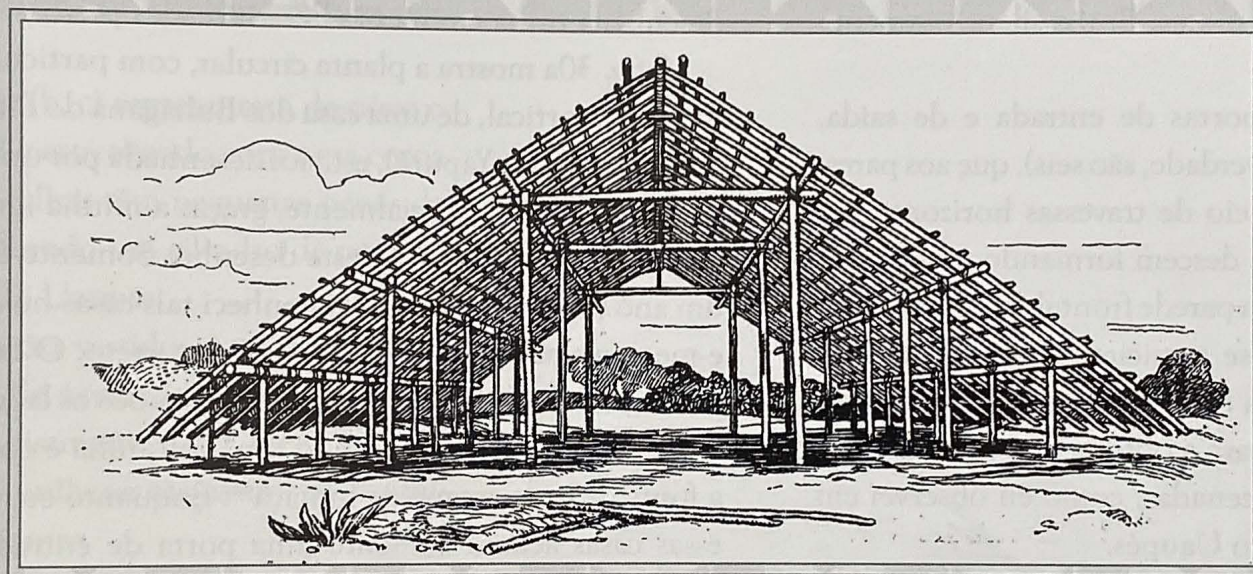
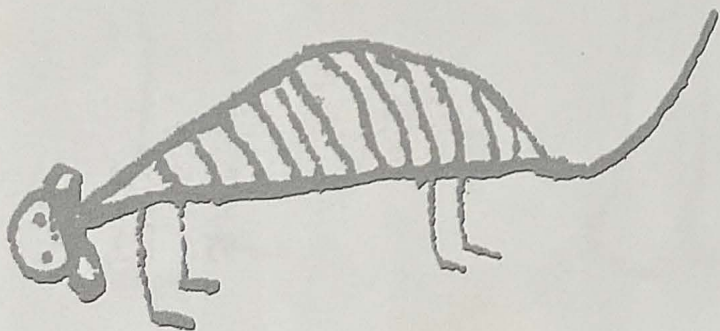


Ilustração 4. Construção da casa no rio Caiarj-Uaupés.

no Conory-Igarapé (um afluente da esquerda do Tiquiê). Por isso eu acreditava que o meu informante tinha errado e mostrei-lhe meu descontentamento, ficando ele muitíssimo admirado. Quando mais tarde eu conheci tais casas no alto Tiquiê, somente então este desenho tornou-se claro para mim em todos os seus pormenores. Então silenciosamente pedi perdão ao meu amigo.

Aqui reconhecemos as portas de entrada e de saída, quatro principais esteios (na verdade, são seis), que aos pares, estão ligados entre si por meio de travessas horizontais, a cumieira com os caibros que descem formando o teto, e os caibros verticais que formam a parede frontal do frontispício; a parede traseira, tornando-se semicircular, completa esta estranha construção. De uma travessa que no fundo da casa vai de uma metade do teto para a outra, estão pendendo as espigas secas de milho armazenadas, como eu observei em muitas casas dos indígenas do Uaupés.

Em frente da casa está o dono da casa (ornado com grande coroa de penas) e a sua mulher, e parecem dançando.



Ambos no pescoço têm um rico adorno de prata. A mulher está vestindo uma saia, e tem os cabelos seguros com alfinetes. Se a mulher desse Dessana aparece tão mais alta que o seu marido, não pude constatar, porque sinto não os ter conhecido mais de perto. Mas isso é possível, visto que o desenhista tinha em mente determinadas pessoas.

A fig. 30a mostra a planta circular, com particularidades da planta vertical, de uma casa dos Buhágana do Pirá-paraná (um afluente do Yapurá), esta foi desenhada por um Tukano do Tiquiê (1904). Inicialmente, graças a minha ignorância, eu também desconfiava deste desenho. Somente depois de um ano (em março de 1905) conheci tais casas no Apaporis e me convenci que o desenho estava correto. O desenhista destacou os longos caibros do teto em ambos os lados, que se encontram no alto, formando uma forquilha e constituem a fonte de luz e escape da fumaça⁴⁶. Enquanto eu, em todas essas casas achava somente uma porta de entrada e uma porta de saída, no desenho, vemos quatro portas que estão indicadas, com dois traços paralelos, partindo no plano em ângulo reto. Uma propriedade especial dessas casas redondas é que a porta de saída nunca está imediatamente oposta à entrada, mas em direção diagonal à entrada. Foi isso que o artista destacou convenientemente.

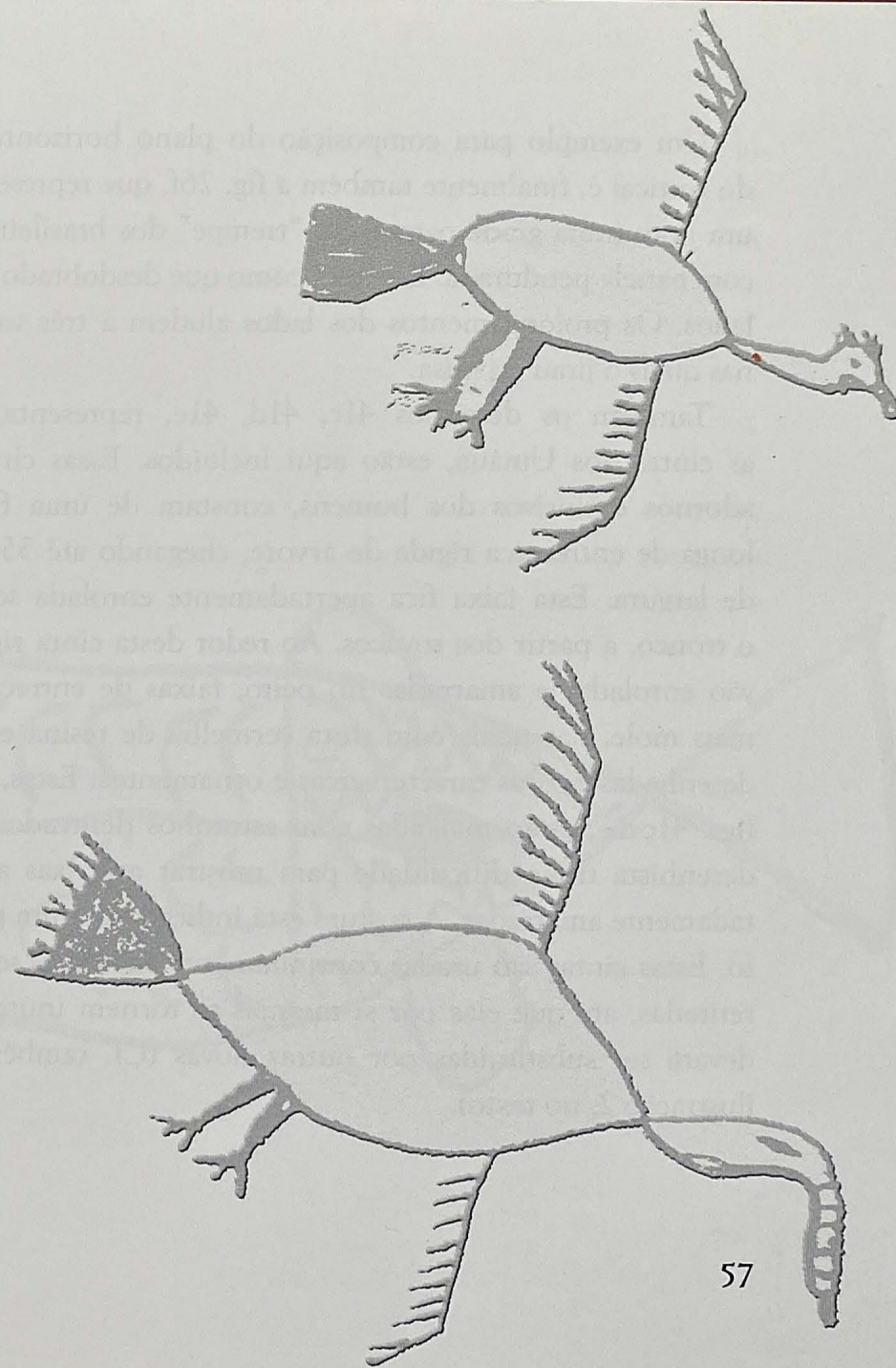
⁴⁶ Cf. meu artigo em *Globus*, vol. LXXXVIII, p. 87-88, figs. 2 e 3.

Na parede posterior da casa, destacam-se dois arcos, invertidamente esticados, com as flechas colocadas prontas para o tiro. Eu não pude constatar, se trata-se de uma espécie de brecha para o tiro, ou se quer apenas indicar que esta temível tribo está pronta ao combate, porque eu não consegui visitá-la no seu habitat, no Dyí-Igarapé (um dos afluentes do Pirá-Paraná).

Ambas as figuras humanas (b, c) representam de novo o dono da casa e sua mulher. Ele está ornado com uma coroa de penas e nos lóbulos das orelhas têm pequenas penas de arara, e no peito tem pendurado um cilindro de pedra⁴⁷, o famoso adorno das tribos do Uaupés.

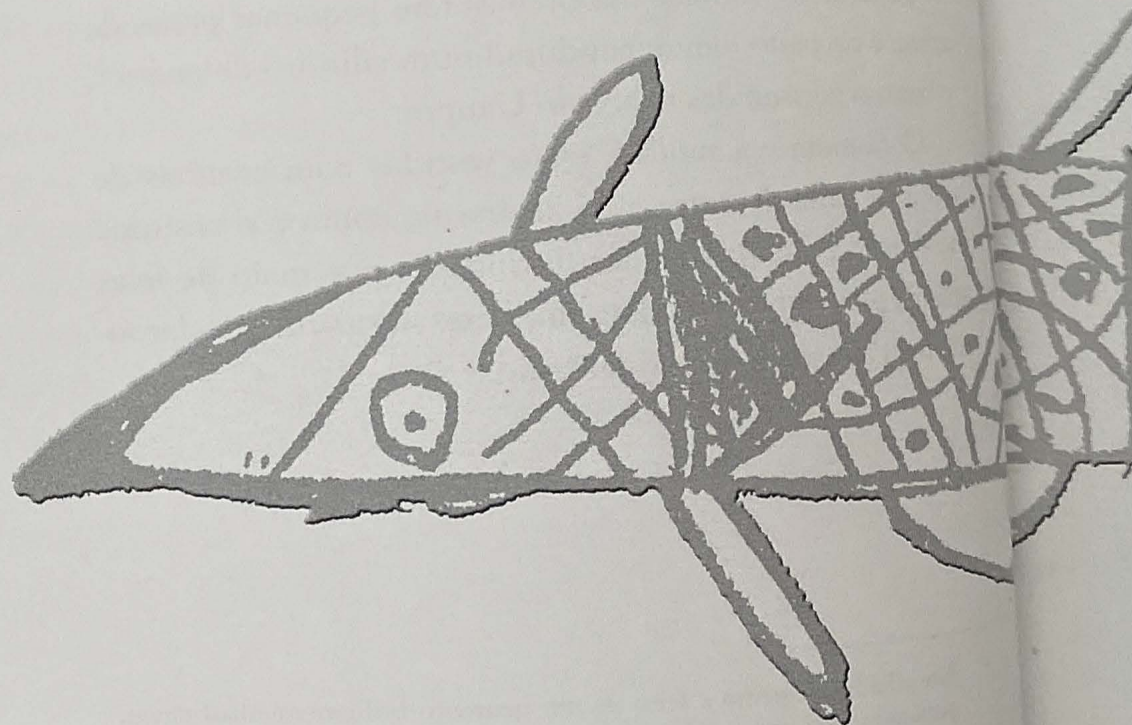
O homem e a mulher estão vestidos com aventais de faixas de ráfia de entrecasca de árvore, como é o costume no Apaporís. A mulher foi distinguida por meio de feias mamas pendentes. “Todas as mulheres são assim”, declarou-me meu amigo em tom difamante.

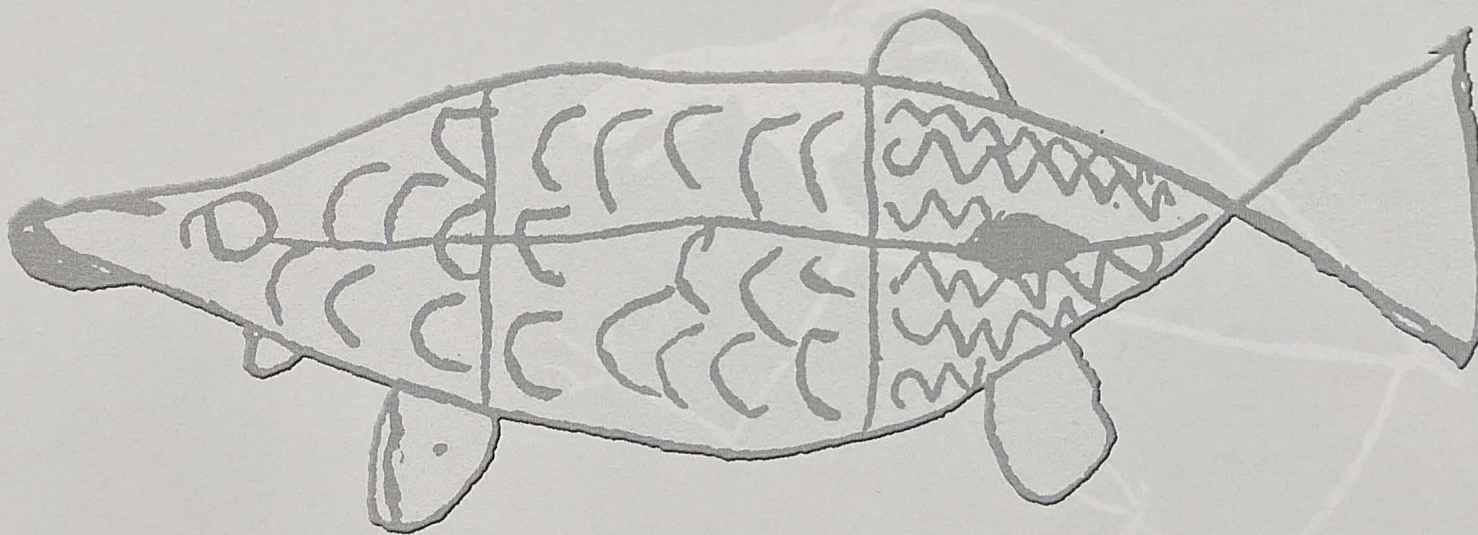
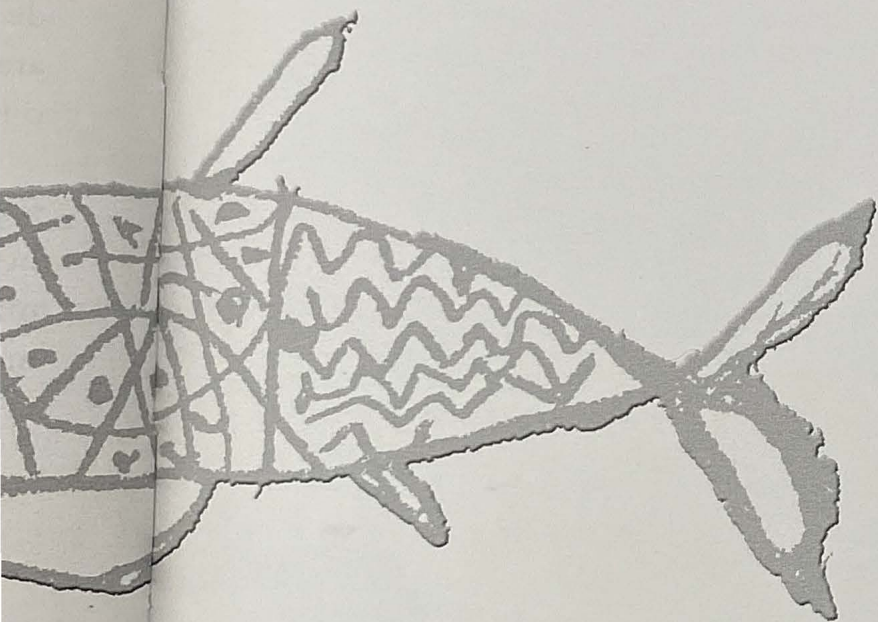
⁴⁷ Este cilindro de pedra é feito de um quartzito brilhantemente-branco, perfurado, com uma corda com sementes, pendurado como colar, no peito, de uso masculino. Sua confecção é muitíssimo trabalhosa, levando mais de um ano para sua fabricação. A pedra bem polida tem 15 cm ou mais de comprimento e constitui a máxima riqueza do indígena.



Um exemplo para composição do plano horizontal e do vertical é, finalmente também a fig. 26f, que representa um jirau (uma grade para assar, "trempe" dos brasileiros), com panela pendurada. Este está como que desdobrado aos lados. Os prolongamentos dos lados aludem a três varas, nas quais o jirau repousa.

Também os desenhos 41c, 41d, 41e, representando as cintas dos Umáua, estão aqui incluídos. Essas cintas, adornos exclusivos dos homens, constam de uma faixa longa de entrecasca rígida de árvore, chegando até 35 cm de largura. Esta faixa fica apertadamente enrolada sobre o tronco, a partir dos sovacos. Ao redor desta cinta rígida vão enroladas e amarradas no peito, faixas de entrecasca mais mole, nas quais com tinta vermelha de resina estão desenhadas figuras características e ornamentos. Estas, nas figs. 41c-d-e, estão marcadas com estranhos denteados. O desenhista tinha dificuldade para mostrar as faixas apertadamente amarradas. A costura está indicada por um ponto. Estas cintas são usadas continuamente, sem que sejam retiradas, até que elas por si mesmas se tornem inúteis e devam ser substituídas por outras novas (Cf. também a ilustração 2, no texto).





Capítulo 3



Omitem p

O desenhista
do-o com aleg
descuidado ou

Na figura fe
com um traves
dela está o ho
mas ele só tem

Ao tamano
com língua co
escroto e um
tamente as pe
se parecem co
fig. 1c: a orelh
corresponder

O jacaré
denteada, m

Também
três pernas.
desenhador

Omitem partes do corpo

O desenhista destaca aquilo que lhe interessa, desenhando-o com alegria e amor. Aquilo que não lhe interessa, é descuidado ou simplesmente omitido.

Na figura feminina 10e, até o *mons veneris* está marcado com um travessão, mas faltam-lhe o nariz e a boca. Ao lado dela está o homem 10f, distinguido pelo pênis e escroto, mas ele só tem um único olho no meio do rosto.

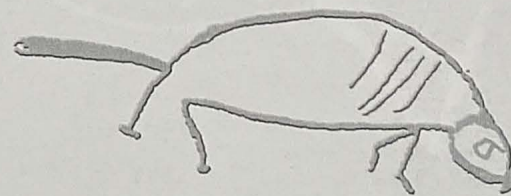
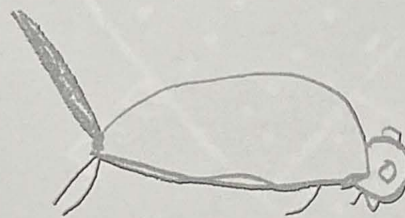
Ao tamanduá (1b) o desenhista indica a cabeça oblonga, com língua comprida, com cauda volumosa, fornece-lhe o escroto e um bem desenvolvido pênis, mas esquece completamente as pernas traseiras. Os braços reúnem-se num nó, e se parecem com uma perna grossa. Coisa semelhante está na fig. 1c: a orelha da anta está inaceitavelmente aumentada, não correspondendo à realidade.

O jacaré (22k), ostenta bem a longa cabeça e a cauda denteada, mas falta-lhe uma perna dianteira.

Também o macaco barrigudo (5b) deve arranjar-se com três pernas. Ao lado dele está a estranha onça (5c), pois seu desenhador considerando que os animais de um lado têm

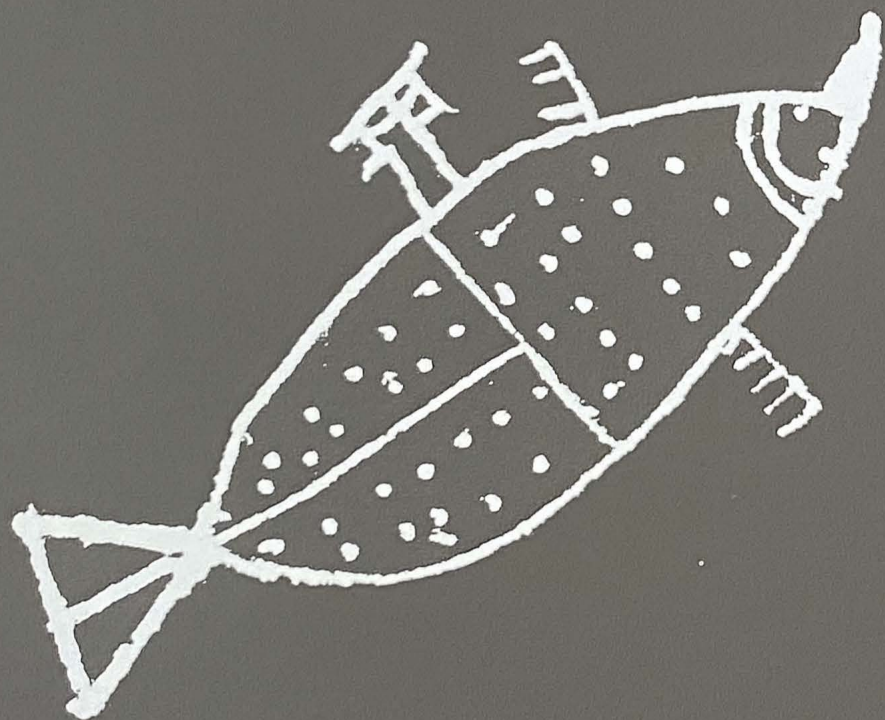
duas pernas, e de outro lado – outras duas, omitiu as pernas do outro lado. Assim aconteceu com um porco do mato⁴⁸ (Fig. 40c) que foi desenhado com um único traço a partir da cabeça e terminando no traseiro afunilado, mas dando-lhe um focinho poderoso.

A anta (30b), cuja identidade está dificilmente reconhecida, por ter o seu focinho erradamente virado para cima, e ter o rabinho curto, porém nas três patas estão os dedos razoavelmente certos, embora com número errado, no quarto pé.



⁴⁸ Ling. ger.: taiasú. *Dicotyles labiatus*.

Capítulo 4



Erradame

Não é raro
centadas por c
extremidades c
com descuido.

Assim tem
bem proporci
foram feitos
pomba surgi
seus outros c
pernas, curv
centou simpl
e apesar diss

O cacho
cobra (51b)
bico de ave

Erradamente acrescentam as partes do corpo

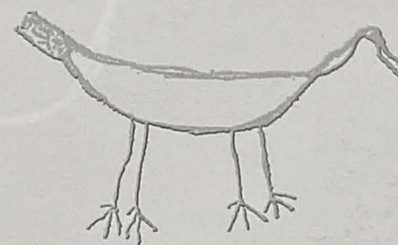
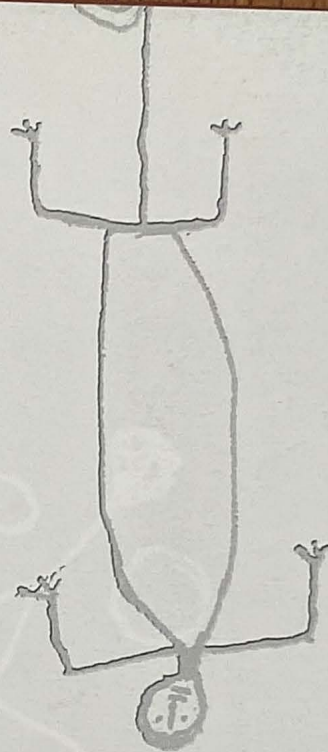
Não é raro encontrar demasiadas partes do corpo acrescentadas por descuido do desenhista. Especialmente são as extremidades que assim são representadas, por serem tratadas com descuido.

Assim temos um tuyuyú⁴⁹ (Fig. 18a), e uma garça (19b=1) bem proporcionada com quatro pernas. Ambos os desenhos foram feitos pelo mesmo desenhista. O quadrupedismo da pomba surgiu quando o artista, contra o seu costume (Cf. seus outros desenhos) acrescentou ao corpo da pomba duas pernas, curvadas para trás. Quando percebeu seu erro, acrescentou simplesmente mais duas pernas com a curvatura exata, e apesar disso, o desenho ficou chamado “pomba”.

O cachorro (5d) com seis pernas corre pelo mundo. A cobra (51b) tem dois pés. O peixe-pakú (22a) tem dois pés, um bico de ave e até duas asas, desenhadas com variadas penas.

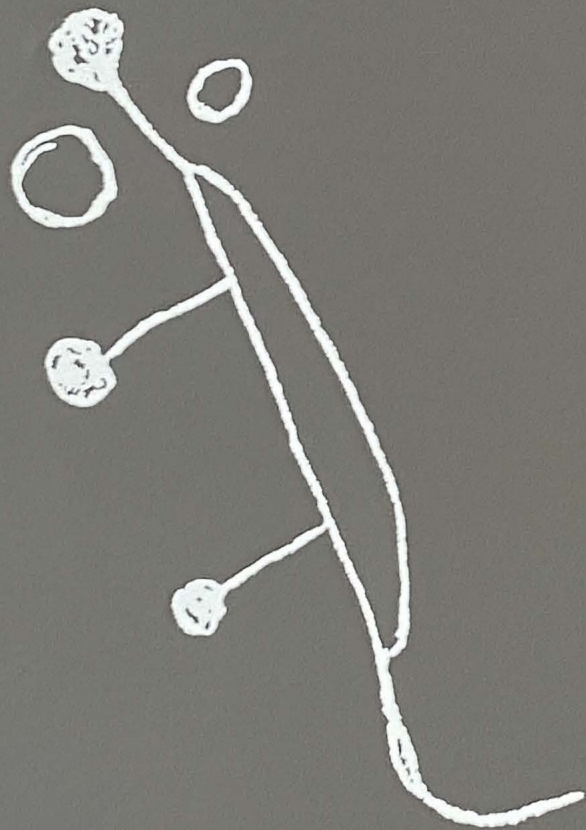
O desenhista às vezes esquece o que desenhar e funde vários animais produzindo um monstro. Ou então ele desenha um animal com caracteres próprios e depois teima em lhe atribuir significado totalmente diferente. A cobra (22i), vista de cima, tem uma cabeça chata de uma cobra, mas o corpo é de um quadrúpede. Também o cachorro (35h), considerando toda a sua posição e o rabo enrolado, parece que inicialmente deveria ter sido um macaco.

O desenhista, um dia depois de ter desenhado a fig. 42b=2, deu-lhe o nome de lagarto. Apesar de eu lhe ter mostrado a contradição entre o desenho e o nome, ele continuou afirmando o mesmo nome. Parece que ele mesmo nem sabia mais o que a sua obra estava representando. A longa cauda cabeluda e o focinho longo mostram que esse animal teria sido um tamanduá, pois eu tinha pedido que desenhasse nesta página um grande tamanduá ao lado de outros animais.



⁴⁹ Ling. ger.: tuyuyú. *Mycteria americana*.

Capítulo 5



Partes do

Visto que o
como ele teria n
desenha partes
característica es
por Lúchu, um
o ulúri da mul
arara, eles paira
olho abaixo da
dois olhos esbu

Às vezes par
elas estão lá, en
causa da sua po
41b) têm marca
e pente nos cab
as partes sexuai
o esterno (no pe
os braços. Entre

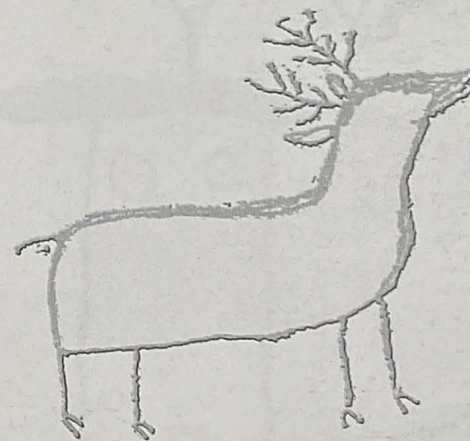
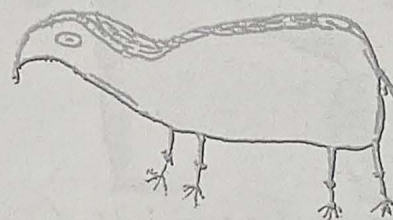
Partes do corpo estão separadas do corpo

Visto que o desenhista primitivo conta, principalmente, como ele teria narrado com palavras, para ele não importa se desenha partes do corpo separadas. Como temos visto, esta característica está presente em quase todos os desenhos feitos por Lúchu, um Bakairí: Sejam os genitais do homem, seja o ulúri da mulher, o rabo do lagarto ou penas da cauda de arara, eles pairam no ar. O tuyuyú quadrúpede (18a) tem o olho abaixo da cabeça. E à onça (30c) o artista acrescentou dois olhos esbugalhados acima e abaixo do pescoço longo.

Às vezes partes do corpo ficam separadas do corpo, porque elas estão lá, embora pareçam invisíveis ao expectador, por causa da sua posição. Ambas as mulheres dos Umáua (41a e 41b) têm marcados o adorno triangular de prata nas orelhas e pente nos cabelos. Mas o desenhador destacou os peitos e as partes sexuais como atributos da mulher, ainda desenhou o esterno (no peito) e os joelhos, mas assim mesmo esqueceu os braços. Entre as pernas, fora do corpo, paira o ânus.

Também na anta bem desenhada (19g=1) e no veado (19a=1) notamos o ânus separado do corpo, embaixo do rabinho.

É notável a história de como surgiu o desenho do mencionado veado (19a=1), mostrando magnificamente a esper-teza dessas crianças primitivas. Na minha ausência, um Baré esboçara um retrato fiel de um veado forte. Inicialmente alegrei-me, surpreendido por tal capacidade artística, mas logo desconfiei, sabendo que o único veado sul-americano⁵⁰ não habita na região desta tribo. Depois, hesitando, o meu amigo confessou finalmente que ele tinha copiado este belo desenho da etiqueta do pacotinho de tabaco, marca “Veados”, que ele há pouco tinha recebido de mim. Por iniciativa própria ele tinha acrescentado o ânus livremente pairando, para completar o desenho (Cf. a ilustração 5, no texto).



⁵⁰ *Cervus paludosus*. Desmarest.

Um outro Baré baseou-se nesta cópia, produzindo um ser parecido com a rena (19b=2), sem alcançar o talento do precedente, pois esqueceu o importante ponto debaixo do rabo, e em vez dos pés bissulcos, produziu finos dedos que saem dos seus pés, que poderiam pertencer a algum outro animal ou ao humano, de acordo com os conceitos dos indígenas.

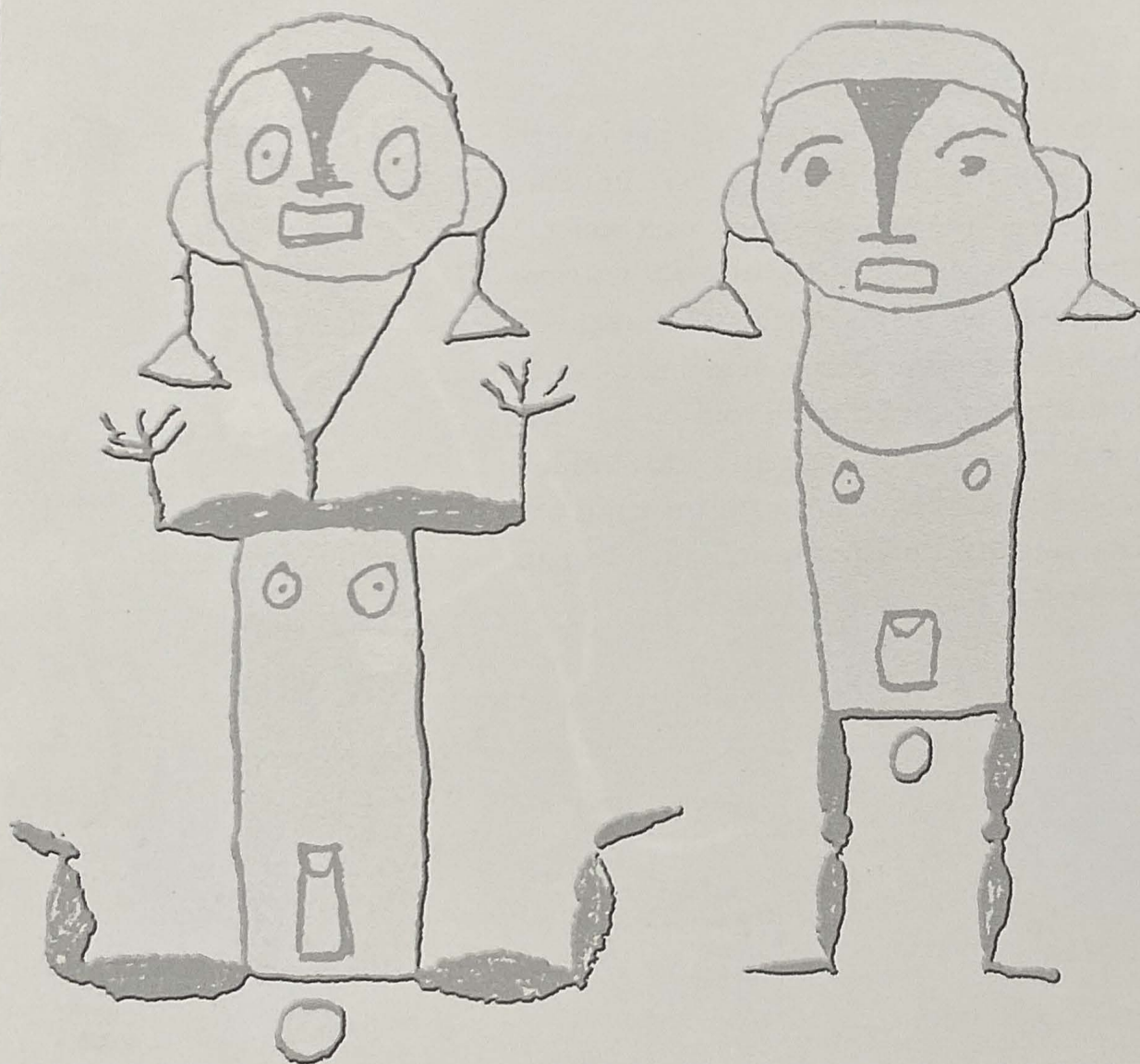




Ilustração 5. Etiqueta do tabaco "Marca Veado".

Capítulo 6



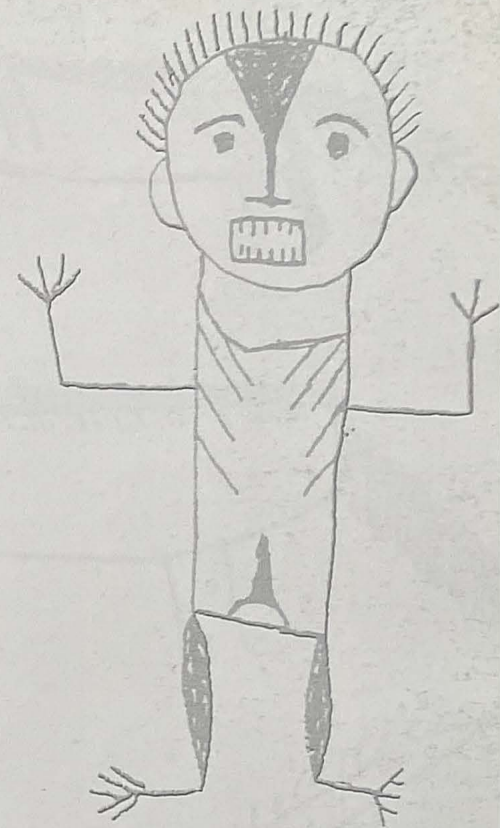
Fotografias com raios-X

O desenho descritivo dá ocasião ao artista primitivo de desenhar coisas que ele não vê, mas sabe que elas existem. O indígena cria primeiro o homem nu, que ele vê no dia-a-dia, e dependura nele peças de roupa, quando lhe parece necessário.

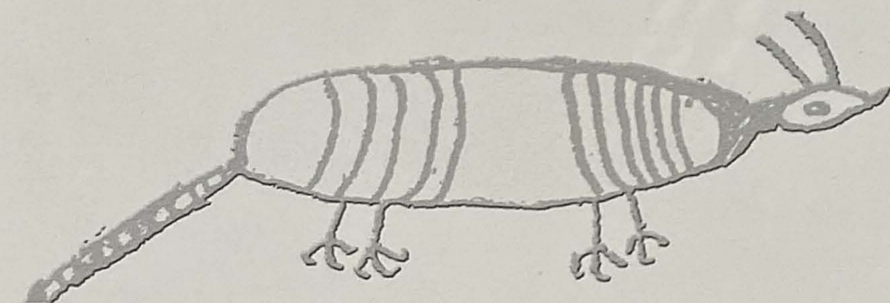
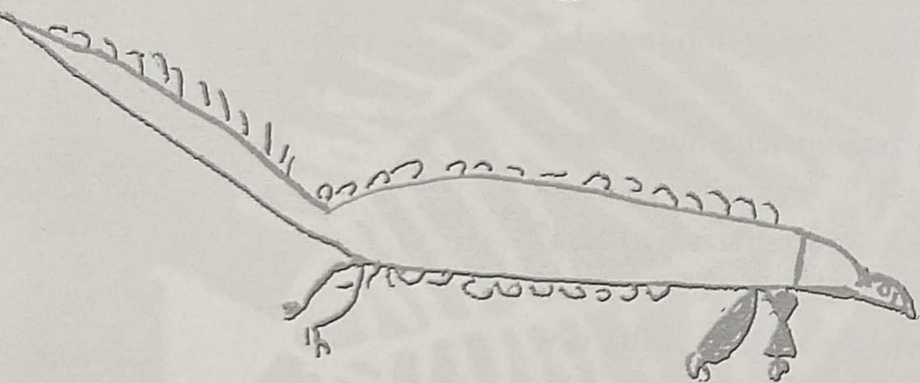
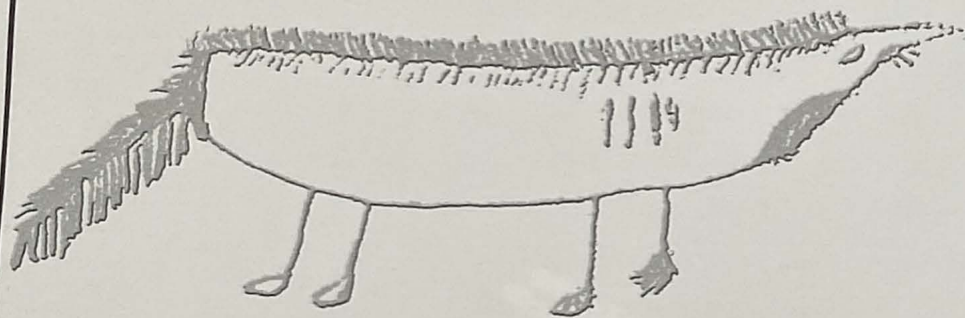
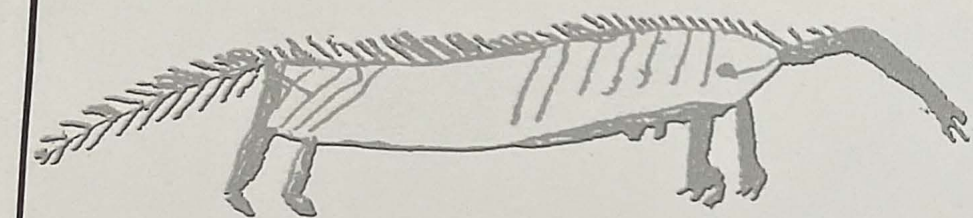
Assim sucede que o corpo do meu auxiliar (32a) torna-se visível através do véu da roupa, e no meu retrato (31a), apesar da roupa parecida com um camisolão, está visível o umbigo. Esta camisa comprida aparece em quase todos os meus retratos, e está especialmente clara na fig. 29e. São as “camisas Lahmann” que eu levava na minha bagagem da viagem, que por serem compridas provocavam uma sonora admiração dos indígenas, exprimindo-se com zombaria. Na fig. 19e=1 apareço até como a natureza me criara, embora eu normalmente nunca andasse assim entre os indígenas. Encontrei um pouco de consolo somente na fig. 31d, retratando o meu auxiliar Schmidt em trajes adamíticos. O desenhista posteriormente prolongou o braço direito, produzindo quase uma saudação honorífica.

Nas figuras femininas (19f=1, 23b=2 e 25a=2) podemos reconhecer como a parte inferior do corpo só mais tarde foi vestida com uma saia transparente. É delicioso o retrato da mulher dos Ipuriná (9a=1). Como o autor explicou, ela vestida com uma camisa, está sentada a cavalo sobre um tronco de árvore, o qual está representado por meio de dois traços paralelos, que vão do ânus até as partes genitais. Ambas as partes secretas foram desenhadas com amor e com gozo. Para uma comparação, coloquei ao lado o retratozinho a=2.

Freqüentemente é desenhado o esqueleto que parece como se fosse iluminado por raios-X⁵¹. “Assim se vê claramente, como raras vezes acontece, como reina a natureza” (citando o poeta humorista Wilhelm Busch). Com predileção, os peixes mostram as costelas, e até a espinha dorsal, nas figs. 22c, 32b, 38g, 48f, 48g, 48h, 48i, 48k, e na maioria dos desenhos dos peixes das pranchas 43, 45 e 46. O indígena, cuja alimentação básica consta de peixe, diariamente está lidando com estes pormenores.



⁵¹ Assim também em muitos desenhos feitos por crianças; cf. LEVINSTEIN, *op. cit.*, p. 48-49.



Mas também outros animais e mesmo os humanos aparecem nos desenhos com costelas visíveis, assim como a cobra grande (8a) da qual o desenhista lembra também o desenho da pele; o veado (8b); o macaco-barrigudo (8c) e o cachorro (5d); o tamanduá (42a=2); e finalmente ambos os homens-Umáua (41f e 41g) e a mulher (41b), aos quais o desenhista acrescenta o esterno. No ótimo desenho do tamanduá (20e=2) vemos os ossos da bacia e o coração, como no meu retrato (Ilustração 6: Dr. Koch, segundo o desenho manual de um indígena Baré) é visível o coração triangular, que está pendendo do pescoço, qual uma medalha de alta condecoração. Os braços e as pernas parecem miseravelmente concebidos, pois eu estava sentado, com as mãos apoiadas num muro, bamboleando as pernas, quando estava servindo de modelo, para o artista⁵². Como característico, ele desenhcou no rosto as duas cicatrizes de duelo, que o interessavam muito, esquecendo totalmente a boca e os olhos (Cf. a ilustração 6, no texto).

⁵² Em Trindade, pequeno sítio no Médio Rio Negro, este retrato foi esboçado com carvão por um indígena Baré.

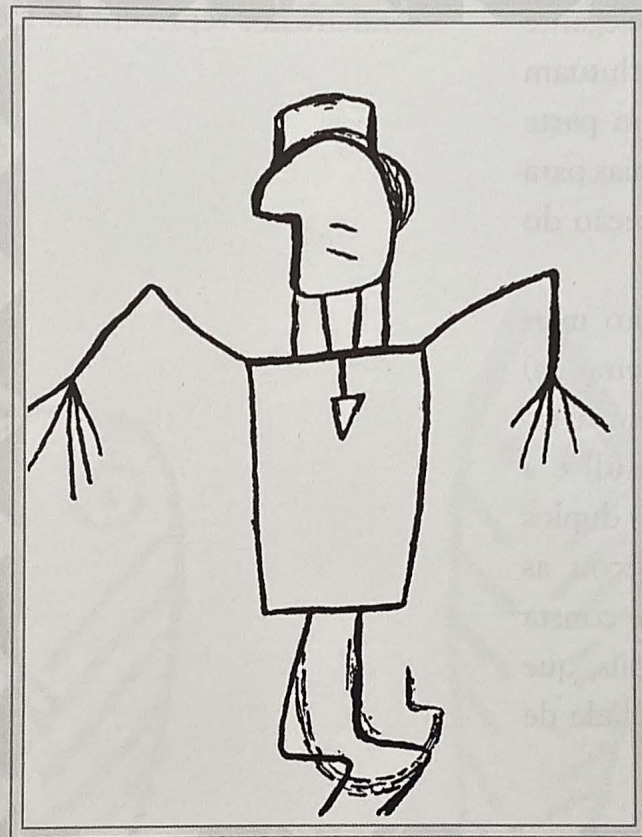
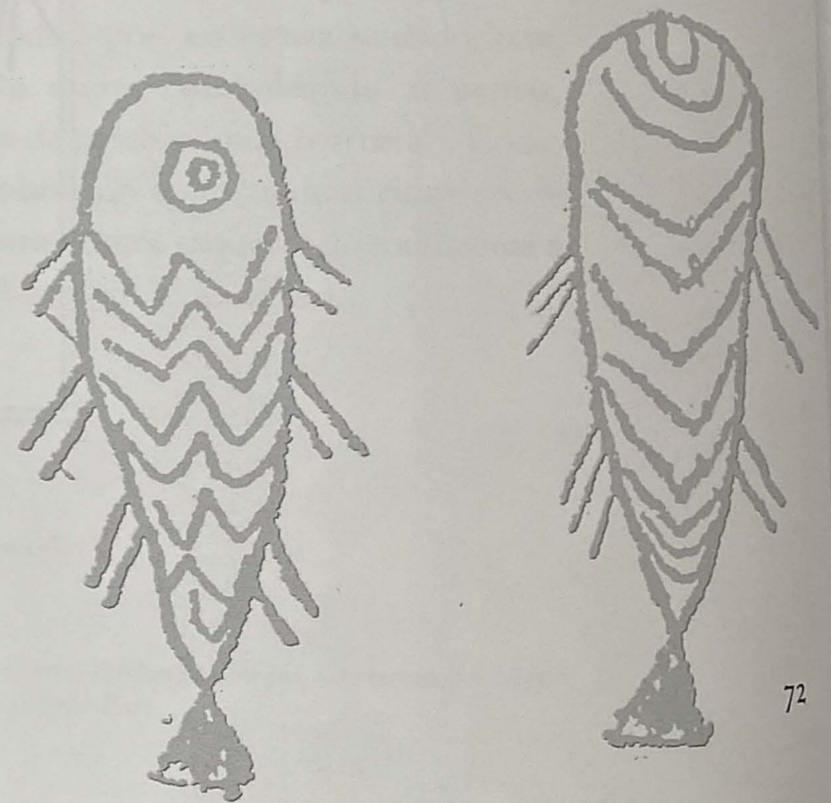


Ilustração 6. Dr. Koch retratado por um indígena Baré.

“Fotografias com raios-X” temos finalmente nos retratos de embarcações, nas pranchas 33 e 34. Ambos os desenhos representam batelões⁵³ grandes como estão em uso no Orinoco e no rio Negro. O batelão 34 tem uma proa elegante e quatro mastros guarnecidos de remate, nos quais flutuam bandeiras, providas de uma espécie de brasão e em parte com franjas. Dos dois mastros mais altos descem espias para o convés. O piloto vestido está no leme. A construção do convés, feita de vigas, está claramente visível.

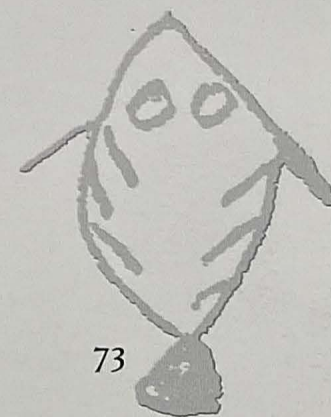
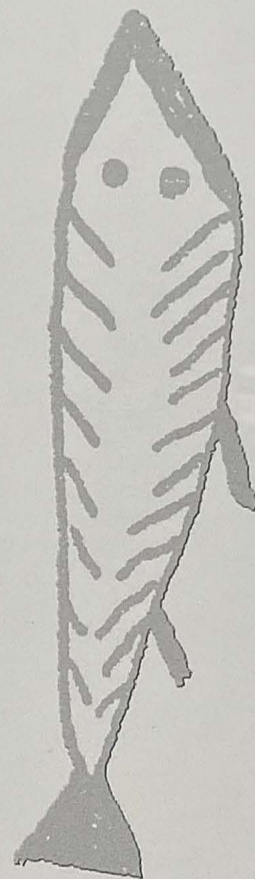
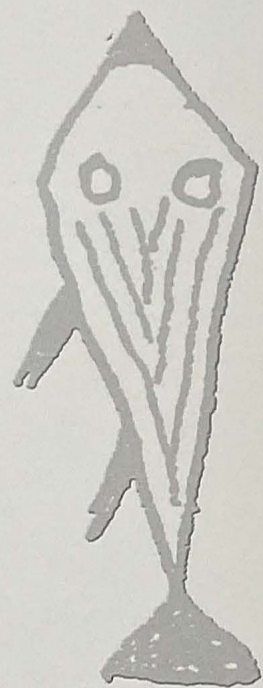
O batelão 33 é ainda mais transparente e muito mais detalhado. Junto do mastro e de ambas as bandeiras (a) que estão muito estilizadas e mal identificáveis sem a explicação do autor, ele mostra o leme (c), a quilha (d) e a espia⁵⁴ (e) que está guardada na proa. Os cinco arcos duplos são “entradas na embarcação”: o desenhista indicou as aberturas semi-circulares da tolda, cuja armação consta de varas encurvadas. Entre os dois traços horizontais, que ele chamou de duas ripas de paxiúba, uma quantidade de

tracinhos verticais representam o revestimento da tolda feita de folhas de caraná, e as ripas seguram estas folhas. Embaixo, quatro colunas sustentam o teto. Os pequenos semicírculos representam a carga colocada no porão.



⁵³ Batelão é um bote grande com tolda, recebe a carga até 15.000 kg, e tem 18 ou mais remadores.

⁵⁴ Cabo grosso, comprido, torcido de fibras da palmeira piaçaba (*Attalea funifera* Mart.), que serve excelentissimamente para puxar com segurança para cima das cachoeiras e corredeiras do rio os grosseiros botes carregados.



Os desenhos aperfeiçoam-se

a) por meio do tracejado (Schraffierung)

O desejo de aperfeiçoar-se exprime-se por meio do tracejado parcial ou completo das figuras, quando o desenhista quer ressaltá-las, tornando-as como que mais encorpadas.

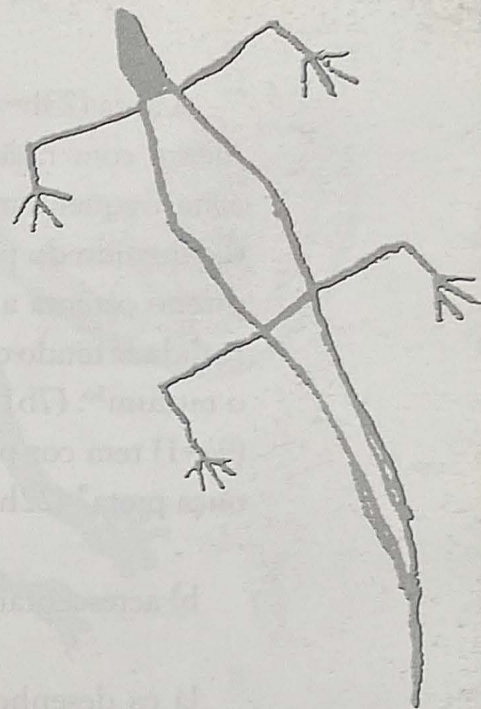
Às vezes somente a cabeça está preenchida de preto, como no lagarto (25c=2), no cachorro (44a), no tamanduá (30a) e na onça (30c), na constelação da cobra (31e), no veado (31f), no tamanduá (38c), no tucano (23e=1) e na onça (24e) à qual acrescentou as manchas redondas no desenho do corpo.

Às vezes o corpo inteiro está tracejado, enquanto o rosto permanece branco, para colocar nele o nariz, boca e os olhos. Assim no porco do mato (42c=2), no macaco barrigudo (24b), no retrato de Schmidt (31d), e no “auto-retrato do desenhista” (32g), cuja cabeça está adornada com meu chapéu de palha.

Outras vezes o artista parece querer exprimir os espaços ocultos do corpo, por meio de espaços brancos ao lado do tracejado, como no cachorro parecido com a anta (50d=1), e nas figuras humanas (50a=1, 50c=1 e 42a=1).

Não raramente o corpo inteiro está tracejado, e isso em alguns casos deve ser considerado como “direção artística”, como na maioria das figuras de animais da prancha 24, nas figs. 32c, 32d, 32e, no magnífico desenho do peixe-pirahíba⁵⁵ (21b=1), e na figura humana (21c=2).

No caso de alguns animais, este tracejamento corresponde à cor deles, e foi feito até de propósito pelo desenhista. Assim são as figuras das antas, dos porcos do mato e dos jacarés, feitas pelos artistas que podem exigir mais do seu talento. Estas figuras estão preenchidas de preto, como se vê nas figuras 20b=2, 3b=1, 28c, 28f, 28g, 31b e 36g.



⁵⁵ Ling. ger.: piraiua. *Bagnus reticulatus* Kner.

A anta (23b=1), com a massa tão escura, destaca-se certamente com razão, dos outros animais e o jacaré que, na água freqüentemente, só pela vista do indígena pode ser distinguido do pau-velho, também nos desenhos com todo direito ostenta a sua cor escura, como também o coati (na realidade tendo cor marrom escura) (28a), o tamanduá (36i), o mutum⁵⁶. (7b1) com suas penas pretas, também o tucano (9e=1) tem cor preta como a cor principal, e finalmente "a onça preta" (22h) com seu rabo peludo.

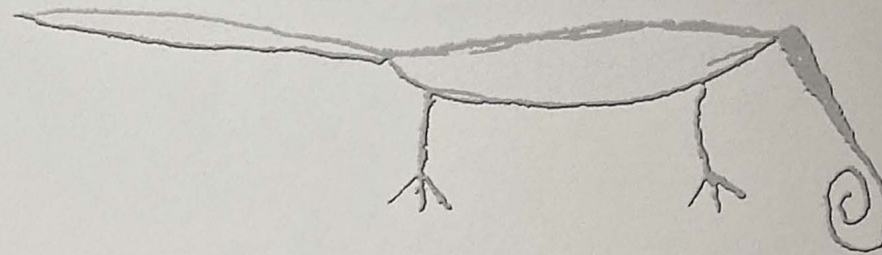
b) acrescentando pormenores característicos

Já os desenhos rudes de contorno levam, como temos visto, características distintivas que, aperfeiçoando as figuras, tornam-se sempre mais caracterizadoras. Nas figuras humanas, regularmente as partes genitais distinguem os sexos. (Cf. as figuras 10e, 10f, 23a=2, 24k, 25b=2, 57, 37m, 37n, 37o, 37p e outras). Nas figuras femininas ainda aparecem os seios e a cabeleira mais farta. Dos homens-Karaíbas as partes sexuais estão viradas para o alto, indicando o costume dessa tribo de colocar assim o pênis, encostado ao corpo, segurando-o nesta posição por meio de cordão de quadril, depois enrolando o tronco com faixas de entrecasca.

⁵⁶ Ling. ger.: mitú. *Crax spec.*

Partindo das figuras humanas, o desenhista transfere estas propriedades aos desenhos de animais, como vemos na fig. 42a=2. O tamanduá (1b), o cachorro (44a) e o macaco (18c) apresentam partes genitais fortemente destacadas, caracterizando-se como machos.

Na fig. 18c está representado o macaco-prego. Este nome foi-lhe dado pelos brasileiros, por causa do seu comportamento indecoroso. O desenhista apresentou com especial cuidado os joelhos nodosos, dos membros finos, o longo rabo pegador, os dentes desse animal mordedor. Freqüentemente ele pode ser encontrado manso nas casas de indígenas, onde ele diverte jovens e idosos, com sua semvergonhice, seus movimentos rápidos, por sua semelhança com a gente.

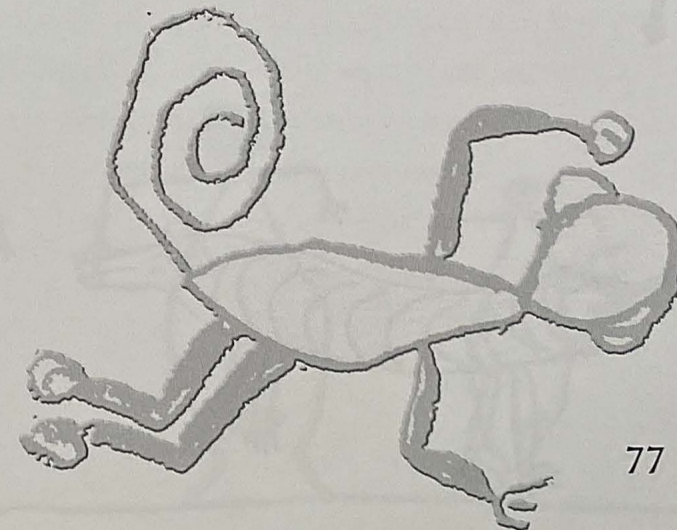
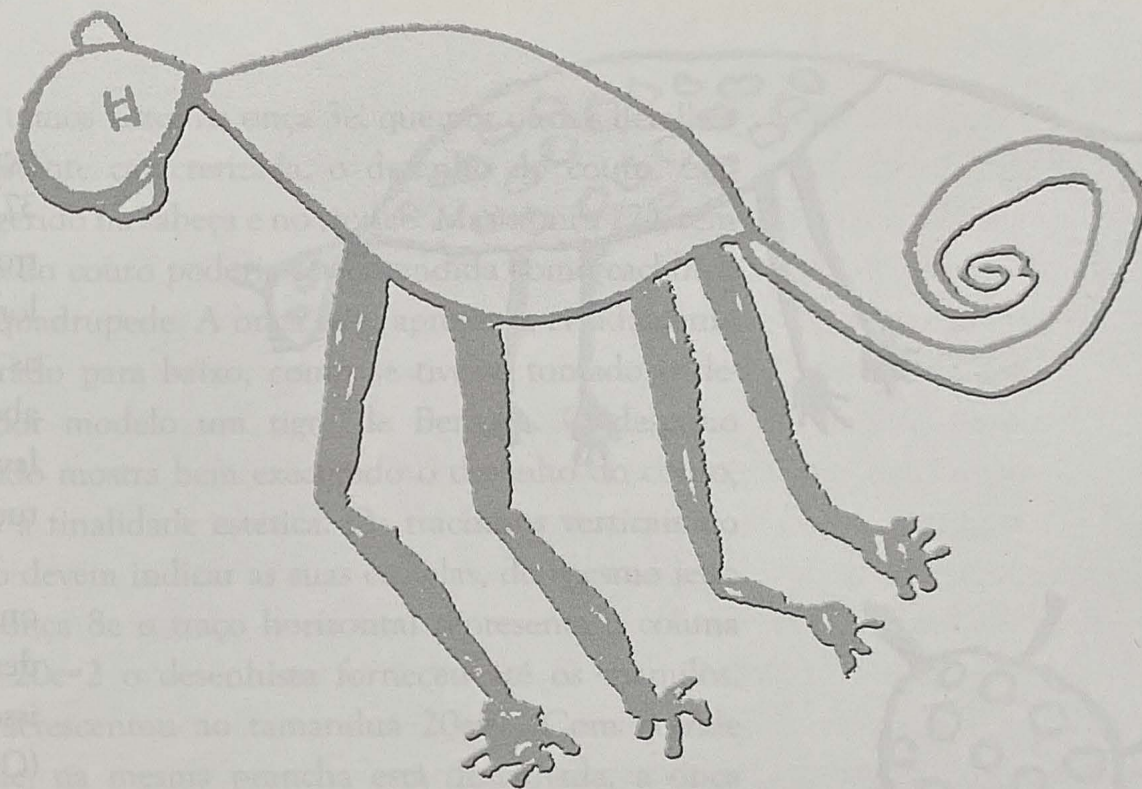


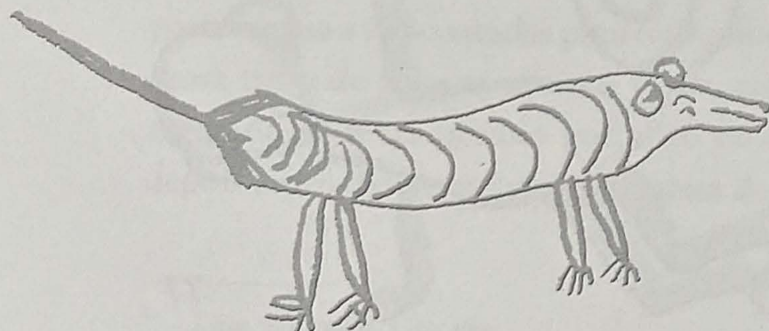
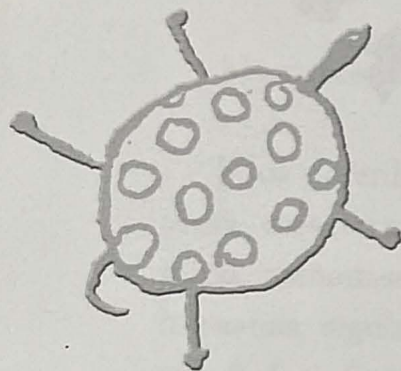
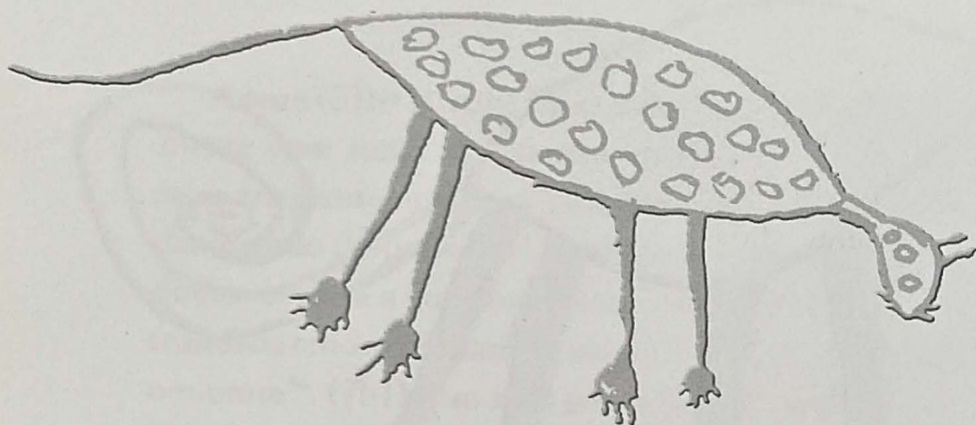
A anta (6a=1), normalmente sendo um animal muito primitivo, possui seus cascos característicos. O macaco coatá (7c), o maior quadrúmano da América do Sul, com dois dentes protrusos mostra a sua poderosa dentadura. O tamanduá (20b=1) corre na realidade com as unhas viradas para trás. O desenho da arara é um retrato bem realizado. O artista mostra bem o bico curvo e a achatada cabeça dessa ave. É característico também o retrato do pequeno tamanduá⁵⁷ (4a=2), que procura o seu alimento não só na terra, como seu parente grande, mas também nas árvores altas.

Os tatus⁵⁸ (5g, 9c=1, 19c=1, e 19a=2) possuem seus “cintos”, de acordo com a natureza. O “valor artístico” desses quatro retratos é muito diferenciado. Enquanto o 9c=1 corresponde bem pouco à forma desse animal, a fig. 19c=1 já apresenta-se um bom resultado de sua capacidade de desenhista.

⁵⁷ Ling. ger.: uarirí, ou tamanduá mirí, ou tamanduá-i. *Myrmecophaga tetradactylis*.

⁵⁸ Ling. ger.: tatú. *Dasypus spec.*





Nos retratos de aves, freqüentemente há diferenças nas penas de asas e da cauda, como se vê nas pranchas 23, 35, 37, 39 e 51. Os artistas, naturalmente sublinham ainda outros sinais característicos, como especialmente o pescoço longo e o bico do maguari (37b), estão indicadas também as penas do seu tronco; a cauda do karará⁵⁹ (35b) em vôo, aberta como abano; do beija-flor⁶⁰, o longo e delgado bico, levemente encurvado, que sem dúvida mal se distingue do tucano ao seu lado.

Também está indicado até o pêlo dos quadrúpedes. A onça (3e) tem cabelos no ventre, na cauda e nas costas. Muito destacado está o cerdo eriçado do tamanduá, ao qual por isso os brasileiros deram o nome de “tamanduá-bandeira”⁶¹ (Cf. as figuras 20b=1, e 20e=2, 23e=2, 38c e 42b=2).

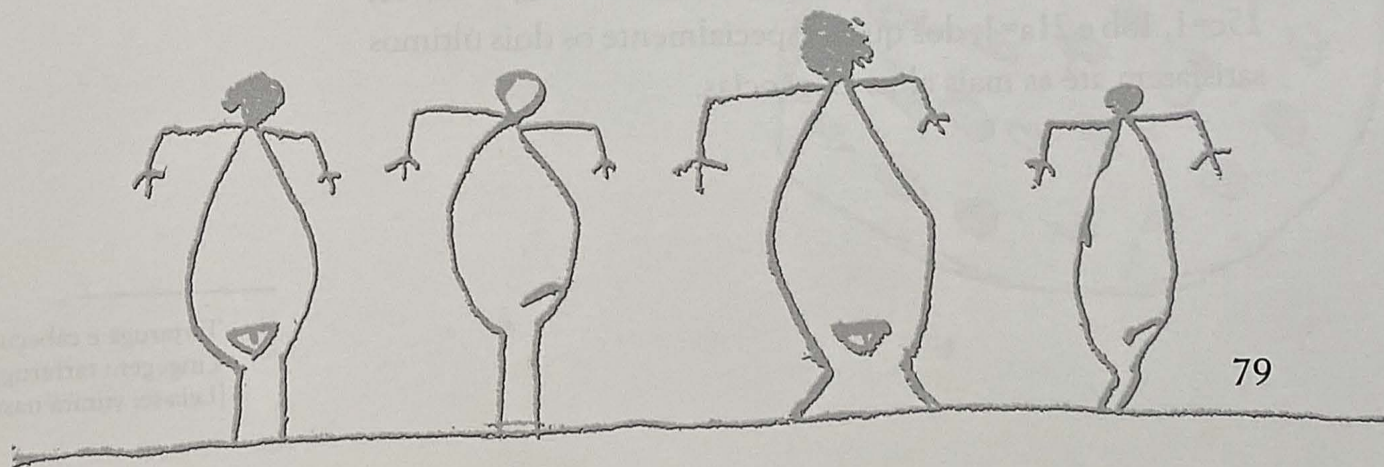
⁵⁹ Ling. ger.: Karará. *Colymbus ludovicianus*.
⁶⁰ Ling. ger.: uainambí. *Trochylus spec.*
⁶¹ Tamanduá uasú. *Myrmecophaga jubata*.

A onça 51d mostra seu bigode; a anta (38a=1) e o seu filhote (38a=2) ostentam a bela crina desses paquidermes, correndo no pescoço e nas costas. O tracejamento das antas (40a, 40b), e dos veados (40f e 40g) poderia ser por causa de seus pêlos, mas parece apenas atribuível a um recurso de embelezamento do desenhista: ele adorna as figuras, estranhamente estilizadas, com fileiras de pontos que ele coloca, em parte, na superfície do corpo e em parte, acompanha os contornos e extremidades (Cf. as pranchas 40, 47 e 48). O tracejamento das figuras das antas, como explicou o próprio desenhista, era a pinta da anta: "matšihuḷi mānuḷu".

Também os peixes que já diferem entre si pela sua forma característica, ficam ainda mais distinguidos pela pintura de sua pele ou pela forma especial das escamas (Cf. as pranchas 2, 3, 4, 32, 35, 37 e outras).

A bela colorida pintura do pêlo da onça deve estimular ainda mais o desenhista para representá-la, porque ela serve não apenas como meio distintivo, e sim, porque produz também um efeito estético.

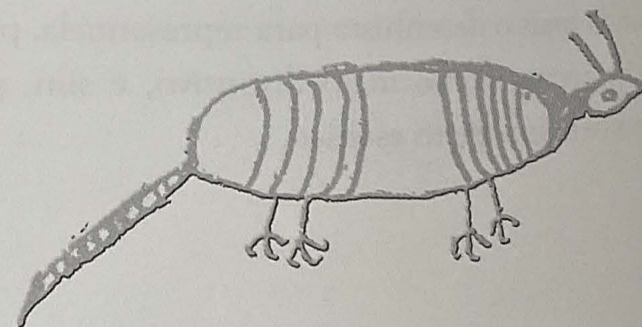
Como temos visto, na onça 3e, que por outros detalhes já está bastante caracterizada, o desenho do couro, está apenas sugerido na cabeça e no tronco. Mas a onça 27e, sem o desenho do couro poderia ser entendida como cachorro ou outro quadrúpede. A onça 22g, apresenta erradamente couro listrado para baixo, como se tivesse tomado o desenhista por modelo um tigre de Bengala. O desenho 51d saltando mostra bem executado o desenho do couro, indicando a finalidade estética. Os tracinhos verticais no seu tronco devem indicar as suas costelas, do mesmo jeito como na onça 8e o traço horizontal representa a coluna dorsal. À 20c=2 o desenhista forneceu até os mamilos, como os acrescentou ao tamanduá 20e=2. Com grande necessidade, na mesma prancha está desenhada, a onça 20a=1 com muitas manchas redondas no corpo e também no seu rabo.



Quando os animais são reconhecíveis por seu contorno, o desenhista, acrescentando os pormenores de enfeite, mostra seu forte propósito de produzir um efeito estético intencional.

Ninguém teria a idéia de desenhar uma arraia de perfil. Desenhavam antes a forma que costumamos ver de cima, deitada na água sobre a areia. Esta forma parece ser a mais característica e que mais facilmente se fixa na memória, sendo mais facilmente reproduzível. Um círculo para o corpo, um cabo com alguns tracinhos laterais é um amedrontador ferrão com farpas, e qualquer um vai logo reconhecer o desenho. Quando muito, indica-se sua boca e os olhos esbugalhados, e se a gente quer ser ainda mais exato, acrescenta-lhe ambas as barbatanas redondas, cf. a fig. 30d. O desenhista comunicador não precisa de mais nada para se exprimir. Para embelezar e para caracterizar mais ainda, o artista acrescenta as manchas de sua pele, e assim conseguimos os lindos desenhos de arraia 3f, 8c, 25c=1, 18b e 21a=1, dos quais especialmente os dois últimos satisfazem até as mais altas exigências.

Semelhante procedimento ocorre com as tartarugas, especialmente com as que vivem principalmente na água⁶². Se as desenhavam apenas com contornos rudes, desenhavam sempre como vistas de cima. Para a identificação, basta o casco redondo-oval, os quatro pés esticados para fora do corpo – na realidade tanto na água como na terra – a cabeça e o rabinho. A característica do animal já está dada no contorno e não causa dificuldades nem ao desenhista nem ao observador. Se o artista estabelece um critério mais alto às obras, então ele alude às placas no casco, desenhando pequenos círculos (23c=2), ou levemente curvos os traços paralelos, como na fig. 18d, que exprimem bem a curvatura do casco; ou às vezes com linhas curvas ou onduladas, como da grande tartaruga⁶³ 4e=1, cuja cabeça está muito apropriadamente desenhada.



⁶² Tartaruga e cabeçudo.

⁶³ Ling. ger.: tartaruga uasú ou yuracá uasú. *Emys amazonica* Spix.
[Leia-se: yurará uasú.]

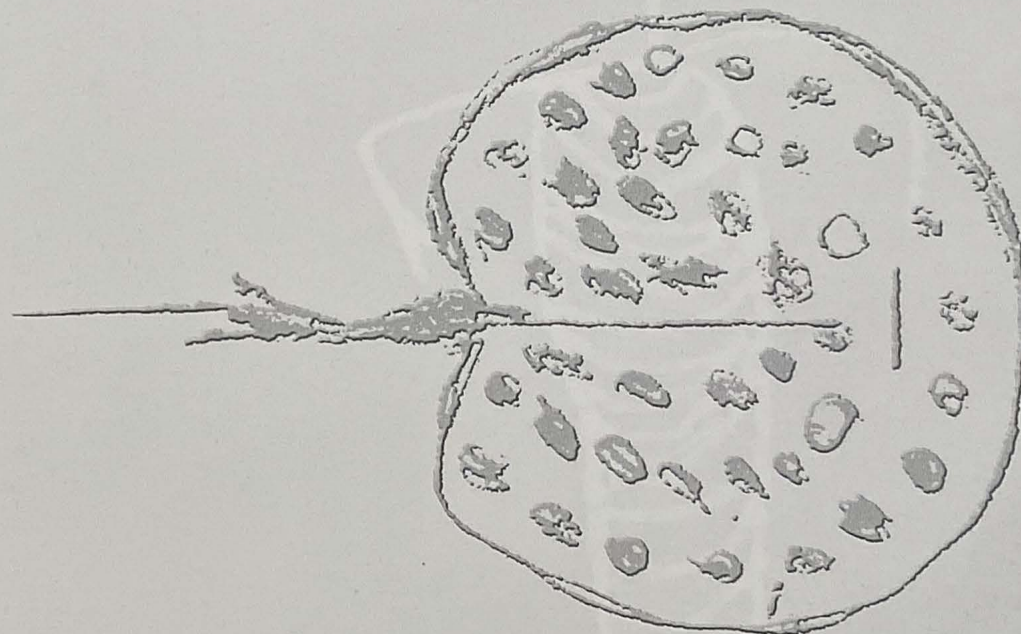
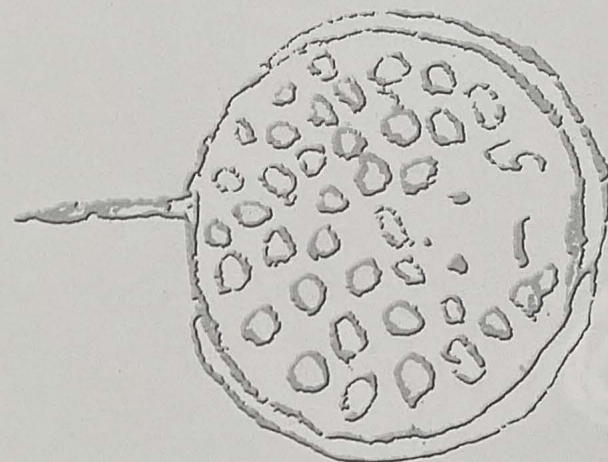
O jaboti⁶⁴, a tartaruga terrestre, é representado visto de cima (Figs. 43s e 47c) ou do lado (Figs. 19d=1 e 20a=2), e conforme o gosto ou capacidade, pode ser artisticamente adornado. Seu alto casco e as pernas eretas permitem muito bem serem desenhadas de perfil. Quem já viu este engraçado habitante da mata, quando ele, com a cabeça esticada anda com os passos balançantes, deve achar agradável a fig. 20a=2 exatamente representada. As placas do casco são destacadas com o desenho quadriculado. O mesmo acontece com o jacaré (Fig. 44d).

A representação mais primitiva e a mais antiga de uma cobra é a simples linha ondulada. Mas se o artista desenha uma cobra com seus contornos, ele procura logo atender à necessidade estética e acrescenta no estreito plano os desenhos da pele do animal. Se este desenho da pele está bem pouco assinalado nas figs. 2a=1 e 8a, eles estão representados com mais cuidado na cobra 51f, que com toda a sua feiura, ficou apenas um torso⁶⁵.

O desenho da pele da cobra grande 371 saiu-se melhor, enquanto o belo retrato da cobra 23a=1 corresponde muito bem a realidade. Na jararaca preta 25f=2, o espaçamento do tracejamento preto do corpo da cobra torna a figura mais destacada plasticamente.

⁶⁴ Ling. ger.: yabuti. *Testudo tubulata*.

⁶⁵ O desenho original no livro de esboços termina na beira da folha.



1

81

Capítulo 8



Animas

Os artistas
mais grandes
mas descuidados
por falta de
animas que
pela vida. E
completa in
esses mater
fixar suas fo

As figs.
uma explic
retrato da
de espiral,
que aparec

Se o pr
iniciativa p
na sua vid
desagradá

Animais inferiores

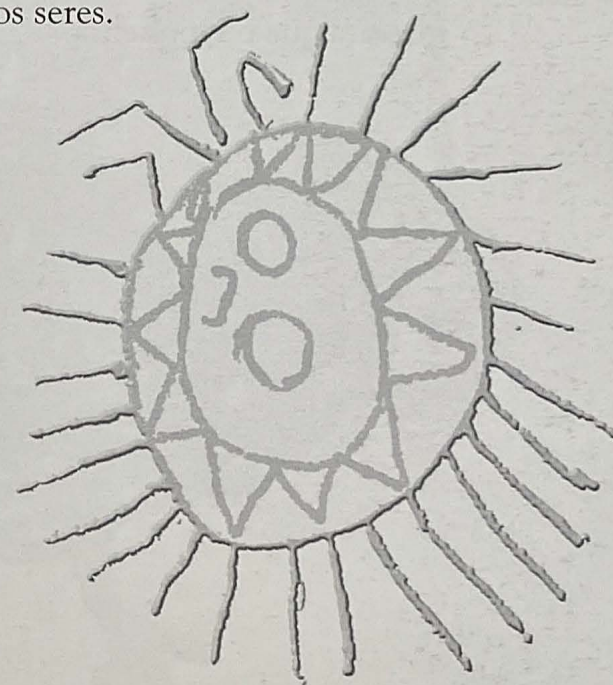
Os artistas indígenas desenham com predileção os animais grandes, especialmente todas as caças e os peixes, mas descuidam-se quase totalmente dos animais menores, por falta de interesse, enquanto mais lhes interessam os animais que fornecem alimento ou que o enfrentam na luta pela vida. Esse pouco interesse exprime-se às vezes numa completa incapacidade de representar tais animais, que a esses materialistas parecem sem valor, por isso deixando de fixar suas formas corporais.

As figs. 35d e 35e, foram feitas a meu pedido, mas sem uma explicação do artista, não seria possível ver nelas o retrato da grande borboleta azul. Nos desenhos em forma de espiral, parece que o desenhista tinha em vista os “olhos” que aparecem na parte posterior das asas desse belo inseto.

Se o primitivo artista desenha os animais inferiores por iniciativa própria, ele prefere normalmente tais animais, que na sua vida têm algum papel especial, o mais freqüentemente desagradável.

O Yámano, da tribo Ipuriná desenhou para mim dois piuns⁶⁶ (Fig. 9a=2), reconhecíveis pelo ferrão e pelo corpo gordo, recheado de sangue. O pium é um pequeníssimo mosquito sanguessuga, que na sua pátria, rio Purús, anda inteiramente em núvens e amarguram a vida da gente.

A fig. 4d=1 representa uma grande cobra-cigarra⁶⁷, da qual todos os indígenas têm um medo mortal, considerando-a como um ser dos mais venenosos entre todos os seres.



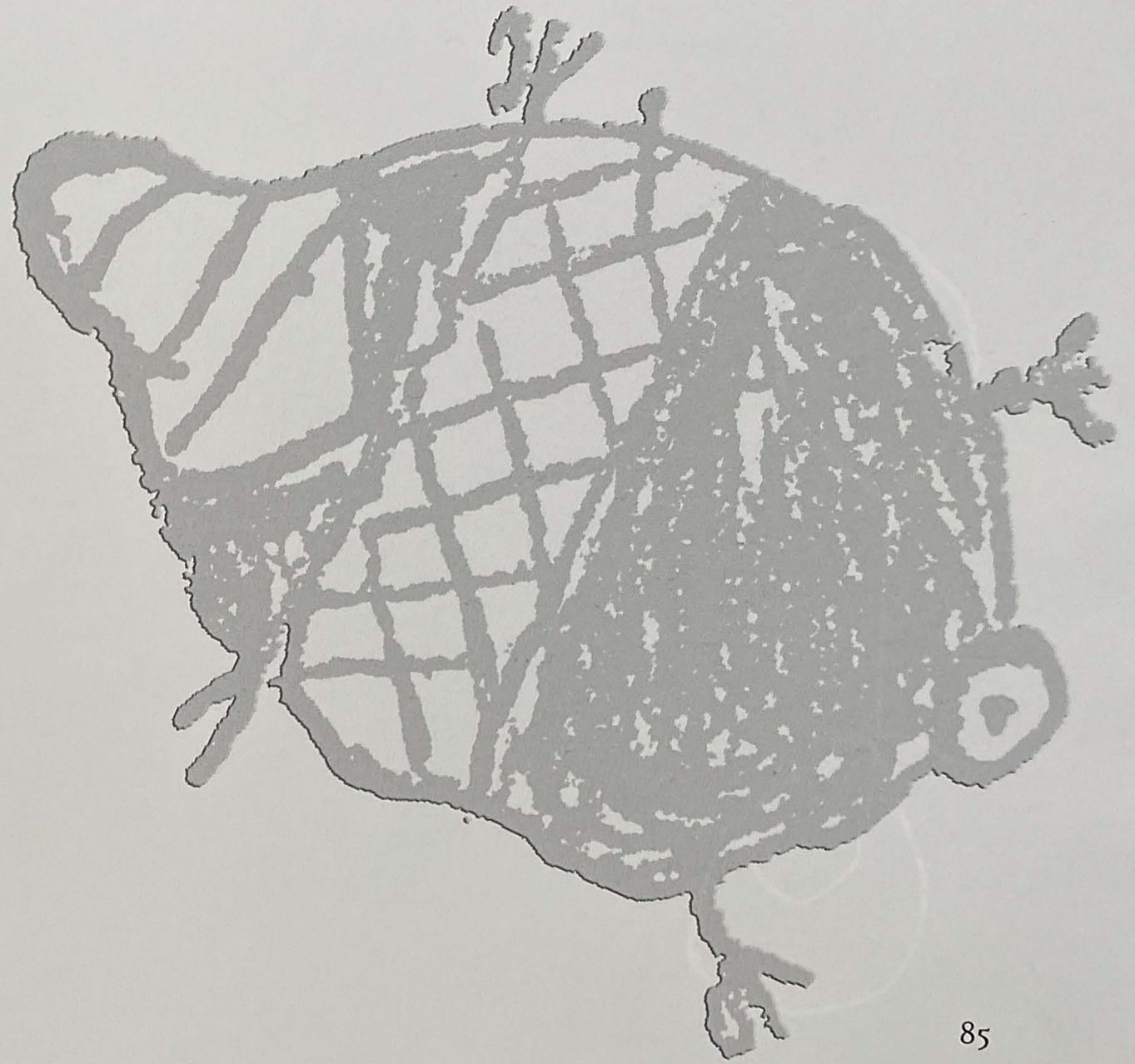
⁶⁶ *Simulium spec.*

⁶⁷ Ling. ger.: yakiránambóya. *Fulgora laternaria*.

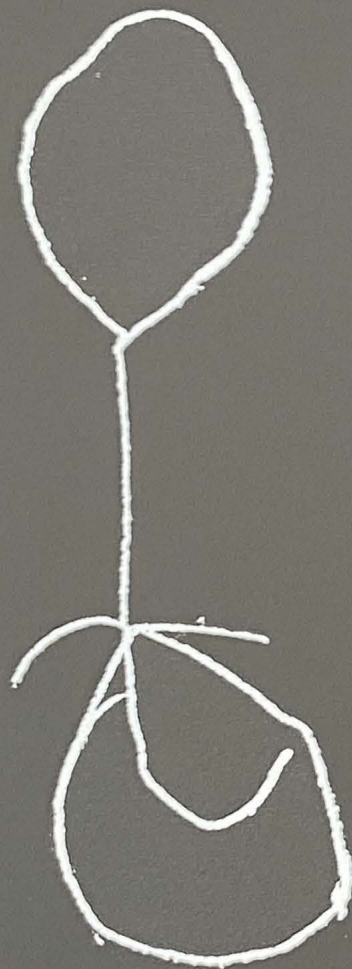
A centopéia (Fig. 53h), muito bem desenhada, é um dos inimigos ocultos dessa gente nua. Ela fica escondida entre folhas secas, e a sua picada venenosa causa feridas purulentas, dificilmente curáveis.

A fig. 53f representa um camarão muito estilizado. Os indígenas, em certas épocas do ano, pegam os camarões nos igarapés e os apreciam como petisco delicioso.

O desenho do estercoreiro (escaravelho) (53g) foi feito por um desenhista Kobéua, porque este animal é importante nas danças de mascarados desta tribo. Os losangos que se encontram num feixe nas suas costas reencontram-se na máscara que o representa.



Capítulo 9



Plantas

O desenho das plantas. "Para co- Richard An- sas crianças desenhar na animais e ge- chama antes depressa, do

Também bi dos indig- plantas.

A fig. 29 árvore ribeir-

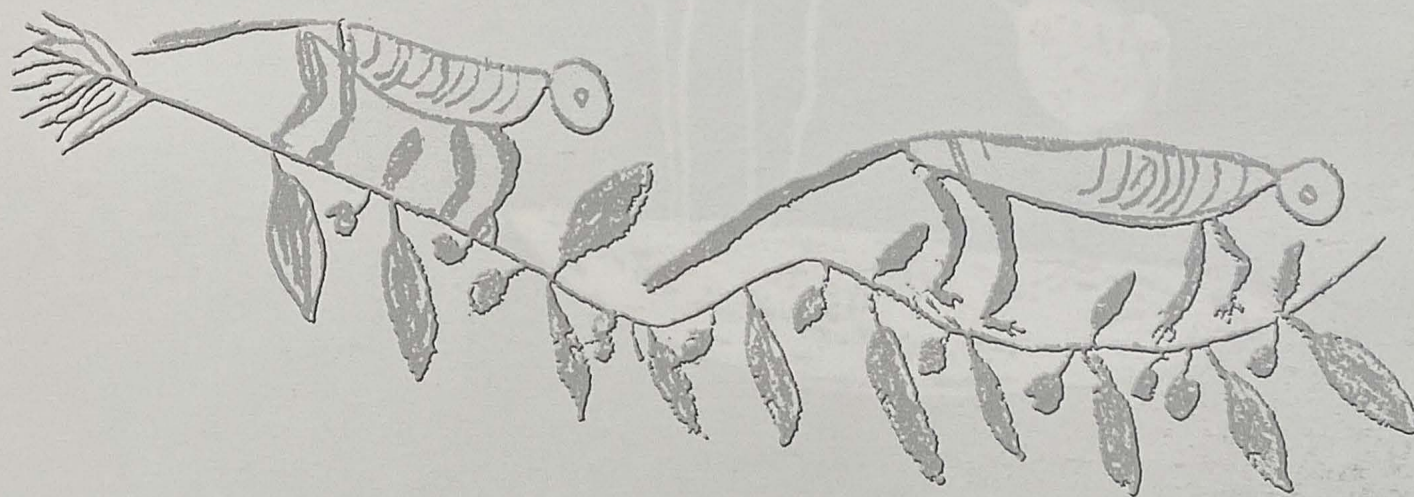
O desenhista primitivo muito raramente desenha plantas. “Para compreender este fenômeno”, diz com razão o Richard Andree⁶⁸: “basta lembrar-se que também as nossas crianças, quando fazem suas primeiras tentativas de desenhar na lousa, por conta própria, representam antes animais e gente em formas rudes; o animal vivo e movediço chama antes a sua atenção e é mais fácil desenhá-lo mais depressa, do que uma planta cheia de folhas e flores.”

Também entre muitos desenhos manuais que eu recebi dos indígenas, acham-se muito poucas representações de plantas.

A fig. 29c=1 foi bem feita tendo presente uma fruta duma árvore ribeirinha, que pelos Tukano é chamada “buxípabe”.

Uma representação muito primitiva de uma árvore temos na fig. 2f=1. Dois círculos representam a copa e o conjunto das raízes, que estão ligadas por um traço, que é o tronco. Do conjunto das raízes saem três traços, as raízes mais finas.

Outros desenhos de plantas encontramos nas prachas 46 e 54, das quais logo mais falaremos.



⁶⁸ Ethnogr. Par. u. Vergl., Neue Folge, Leipzig, 1889, p. 59.

Capítulo 10



O
com s
suas a
Espec
pertan
repres

Fig
penas
está e
abana
se apr

Fig
ta um
traços

O
mostr
ver o

Genas e cenários

O indígena procura representar os animais não somente com suas formas e elementos próprios, mas também com suas atividades características, para dar vida aos seus retratos. Especialmente a vida e os costumes dos animais silvestres despertam o interesse desse caçador apaixonado e estimulam a representá-los artisticamente.

Fig. 7b mostra um mutum da serra⁶⁹, identificado pelas penas pretas da crista, que se eriça quando irritado, e que está empoleirado num galho, indicado por um traço. Ele se abana, como um caçador pode ver nos dias quentes, quando se aproxima as furtadelas da caça saborosa.

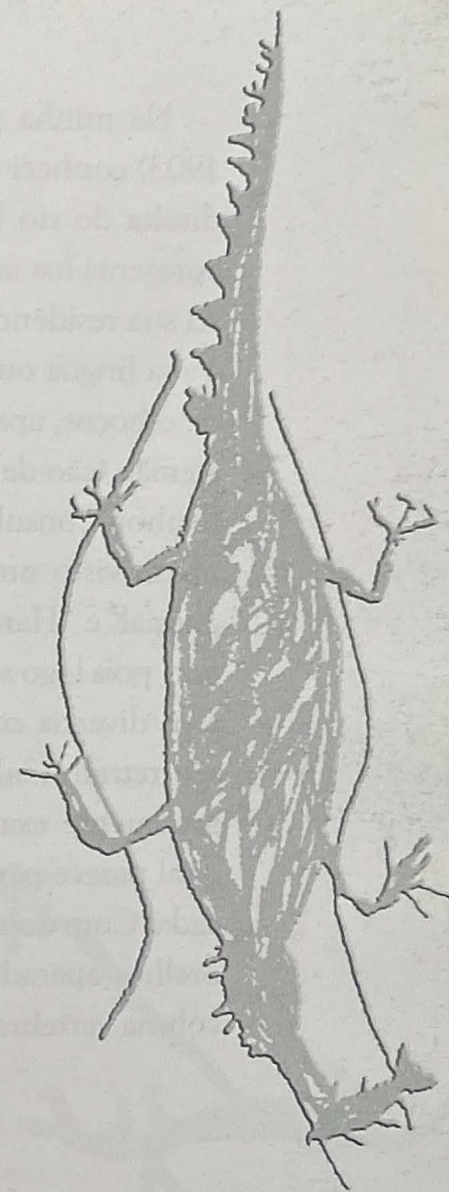
Fig. 32d: um jacaré muito bem desenhado, da beira, capta um peixe. A localização do animal está indicada por dois traços que passam pelos seus pés dianteiros e traseiros.

O pequeno desenho encantador de agutipurú⁷⁰ (25d =2) mostra o animal na mesma posição como estamos acostumados ver o nosso esquilo, seu parente próximo, roendo uma avelã.

Na fig. 20a=1, a onça está desproporcionalmente grande em comparação com a anta que persegue. O artista fez isto certamente de propósito, partindo da consideração de que seria desnatural mostrar o predador mais forte, com figura menor.

Uma relação semelhante de desproporção, mesmo que não salte tanto na vista, temos na onça e no veado (24e).

Os desenhadores basicamente tinham o mesmo motivo, como os Bakairi do rio Kuliséu que retrataram o Tenente Perrot “tão pequenino e engraçado” ao lado de outros membros da expedição de Steinen. Eles lhe atribuíram uma categoria menor, “porque ele tinha menor importância nas pesquisas⁷¹”.



⁶⁹ Ling. ger.: mitú asú = mutum grande. *Crax globulosa*.

⁷⁰ Ling. ger.: agutipurú. *Echinomys spec.*

⁷¹ Cf. STEINEN, K. v. d., *Naturvölker*, p. 250 e prancha XVI.

Na minha primeira passagem por Manaus, (junho de 1903) conheci alguns Ipuriná do rio Ituxy, um afluente da direita do rio Purus. O patrão deles tinha-os trazido para apresentá-los ao Governador. Todas as vezes que os visitei na sua residência fora da cidade, para fazer anotações sobre a sua língua ou para deixar que desenhassem no meu livro de esboços, apareci acompanhado por um poderoso dogue alemão (cão de fila), que pertencia ao meu estimado amigo Senhor Cônsul Dusendschein. Os indígenas que nunca tinham visto um cachorro tão grande gostavam deste belo animal, e "Harras" (nome do cachorro) sabia bem apreciar isto, pois logo se tornou "bom amigo" dos seus admiradores e os divertia com seus saltos mais loucos. Assim surgiu o seu retrato (3a), que o representa depois de uma exibição totalmente exausto, ofegando com a face escancarada, da qual parece pendente a longa língua, aparentemente destacada. Com dois traços verticais, o artista indicou as erguidas orelhas aparadas. Apesar da posição perfilada, é visível a coluna vertebral.

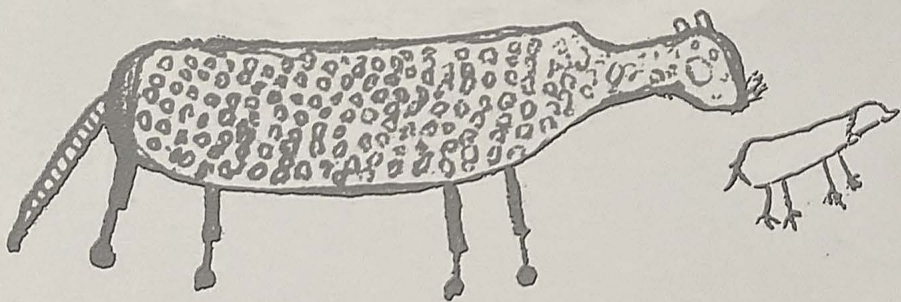


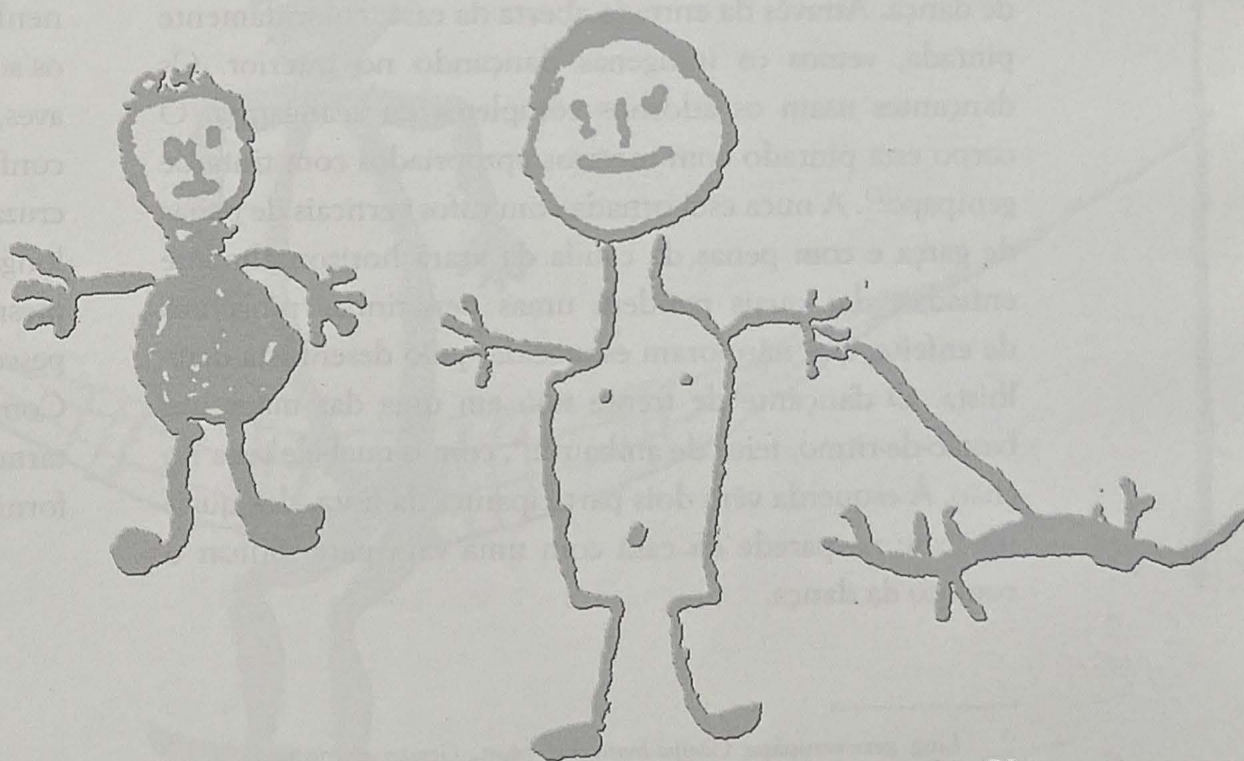
Fig. 28e: uma mulher, acompanhada por uma criança, conduz com uma corda um cachorro rasteiro, o qual de tão contente deita de costas e eleva as pernas para o alto. O corpo da mulher mostra os bicos das mamas e o umbigo, mas falta o membrum, o atributo característico feminino. A criança está tracejada de preto. Este desenho lembra muito vivamente os "Desenhos do quarto de criança do pequeno Moritz" e poderia ter sido feita no nosso quarto de criança.

Fig. 23b=2 mostra mulher e criança. A mulher está vestida com uma saia, através da qual é visível a parte inferior do tronco e as pernas.

A fig. 10a e a fig. 21c=1 mostram gente deitada na rede, em vista do alto. Especialmente na fig. 21c=1, a rede está otimamente representada. O tecido está ressaltado pelos traços longitudinais e verticais, nem faltam os dois laços das extremidades, pelas quais passam as cordas para armar a rede. O corpo humano está na posição diagonal que é a mais cômoda nas largas redes de dormir.

A fig. 42a=1 mostra como eu estou sentado na rede. Este retrato encantador foi feito numa festa dançante, por um visitante da festa, um Korokoró⁷². Ele, por espontânea vontade, desenhava num retalho de papel e depois, a meu pedido, transferiu para o livro de esboços. A rede está visível através do espaço vazio do corpo que foi desenhado em seguida, e isso naturalmente não inquietava o artista. Nos pés, estou usando chinelas. A rede, que na verdade mostra um desenho colorido, está amarrada nos dois esteios da casa.

Um motivo apreciado pelos indígenas é a dança, que se torna um assunto para ser desenhado. As figs. 29b e 29c representam dois Tukanos dançando. O passo próprio de dança se faz com joelhos dobrados, e está bem apresentado pela fig. 29c. Por meio da posição inclinada da cabeça está aludindo a oscilação da parte superior do tronco, lançado para frente e para trás. As cabeças estão ornadas com coroas de penas, no meio delas emergindo três penas longas da cauda de arara. Ao dançante 29b faltam os braços, e a 29c deve se arranjar sem nariz.



⁷² Subtribo dos Kobéua no rio Cuduiarý, afluente da esquerda do Alto Rio Caiarý-Uaupés.

A fig. 10c mostra uma dança dos Ipuriná. À direita, os dois dançantes seguram na mão chocalhos de cuia. À esquerda, vemos duas figuras essencialmente diferentes, pondo a mão sobre o ombro do dançante. Evidentemente representam mulheres que desta maneira participam, em certos momentos, das danças dos homens, como eu freqüentemente tinha ocasião de observar entre os Baniwa do rio Içana, aparentados com os Ipuriná, e entre as tribos do Uaupés.

A fig. 43a representa pormenorizadamente uma festa de dança. Através da entrada aberta da casa, coloridamente pintada, vemos os indígenas dançando no interior. Os dançantes usam os adornos completos da acangatara. O corpo está pintado com motivos apropriados com tinta de genipapo⁷³. A nuca está ornada com tufois verticais de penas de garça e com penas da cauda da arara horizontalmente enfiadas, das quais pendem umas penazinhas pingentes de enfeite, que não foram esquecidas pelo desenhista detalhista. O dançante de frente tem em uma das mãos um bastão-de-ritmo, feito de ambaúva⁷⁴, com o qual ele soca no chão. À esquerda vêm dois participantes da festa, dos quais um bate na parede da casa com uma vara para indicar o começo da dança.

À direita da casa vemos um vulto feminino seguido por um menino. Ambos também estão pintados com padrões de genipapo. A mulher é reconhecível pela longa cabeleira e partes genitais muito destacadas.

Na metade superior da prancha, vemos a fig. 43t uma canoa com três figuras humanas em pé, que nervosamente elevam seus braços. Uma dessas figuras, de quem são visíveis as costelas, tem na mão uma pequena rede de pescaria.

Os outros desenhos que se encontram na prancha não têm nenhum nexos com ambas as cenas. O desenhista colocou-os somente para encher o espaço. Aí vemos veados, peixes, aves, uma tartaruga e uma máscara de dança, tudo numa confusão. O “veado novo” (43d), com pernas estranhamente cruzadas, julgando pelas grossas patas redondas e unhas longas, inicialmente deveria ter se tornado uma onça. Do mesmo jeito como a fig. 43k do “pescador com a rede de pescar” deve ter surgido de um infeliz desenho de um peixe. Como características são destacadas as placas da couraça da tartaruga 43s, o longo bico pontagudo e a cauda aberta em forma de abano do karará (43u) em vôo.

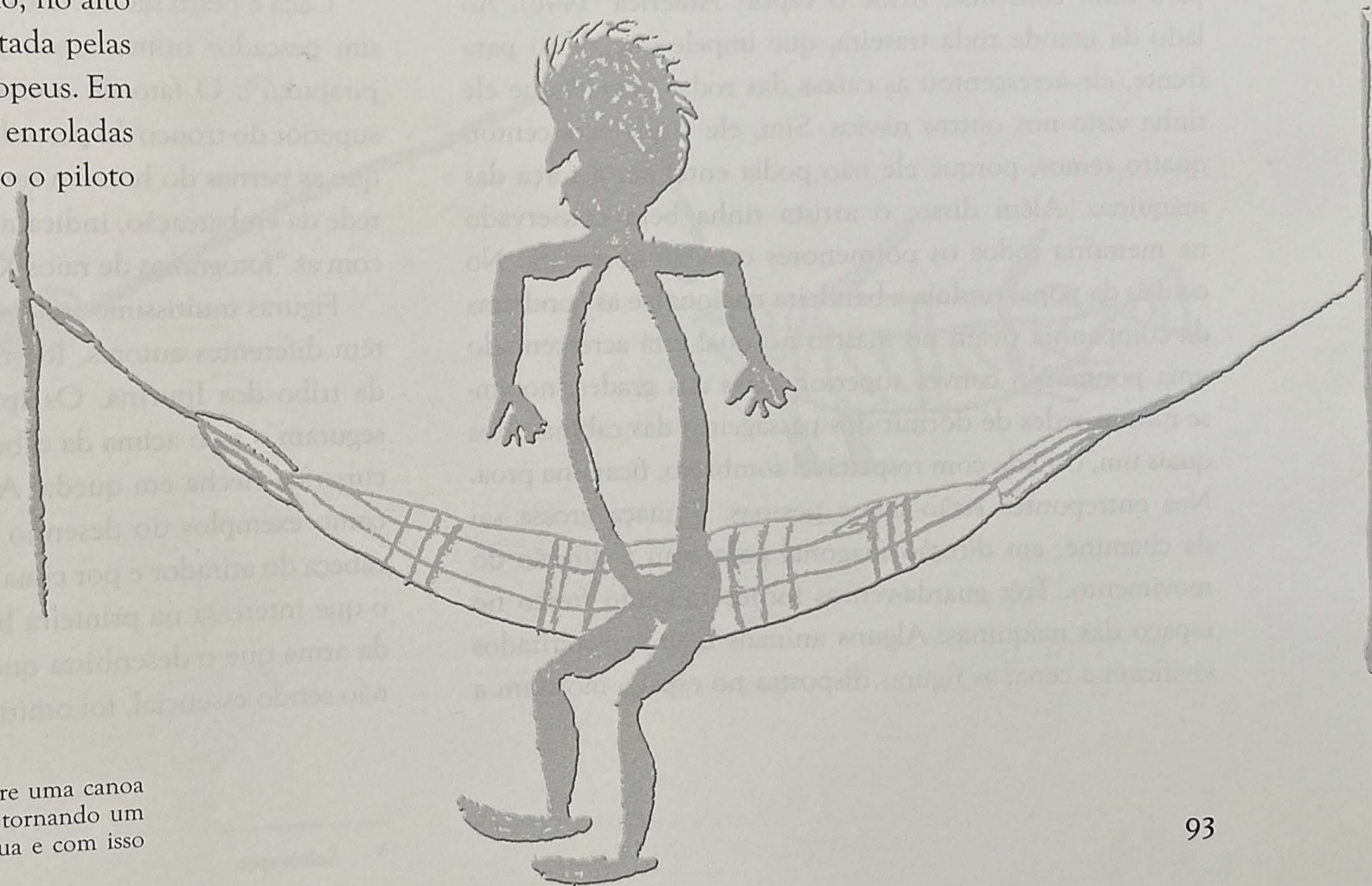
⁷³ Ling. ger.: yenipápa. *Genipa brasiliensis* Mart., *Genipa americana* L.

⁷⁴ Ling. ger.: embaúva. *Cecropia concolor* W.

A fig. 29a
autor fornece
trabalham do
toada a maio
uma cobertura
pequeno cach
mastro, ondu
tribos indíge
seguida, sobr
da tripulação
que com um

⁷⁵ Uma mo
de um tr
bordo m
aumenta

A fig. 29a mostra uma montaria⁷⁵ em plena viagem. O autor forneceu a seguinte explicação das figuras: na proa trabalham dois remadores, os proeiros. Atrás deles está amontoadada a maior parte da carga, sobre a qual está construída uma cobertura feita de folhas de palmeira e sobre ela está um pequeno cachorro latindo. No meio da embarcação, no alto mastro, ondula uma bandeira, de bom grado adotada pelas tribos indígenas que já tiveram contato com os europeus. Em seguida, sobre uma caixa estão colocadas as redes enroladas da tripulação. Na popa, sobre a tolda está sentado o piloto que com uma só mão dirige o leme.



⁷⁵ Uma montaria é uma embarcação maior construída sobre uma canoa de um tronco, à qual são acrescentadas tábuas laterais, tornando um bordo mais alto, permitindo maior deslocamento de água e com isso aumentando sua capacidade de carga.

Uma representação bem sucedida está na prancha 44: ela resistirá até ao juiz mais rígido do que eu. O desenhista já trabalhara nos seringais do Baixo Rio Negro e nesta ocasião, deve ter visto os pequenos navios a vapor que lá permitem intercuro com o mundo civilizado. Assim ele desenhcou para mim com mão firme o vapor “América” (44b). Ao lado da grande roda traseira, que impele este navio para frente, ele acrescentou as caixas das rodas laterais que ele tinha visto nos outros navios. Sim, ele ainda acrescentou quatro remos, porque ele não podia entender a força das máquinas. Além disso, o artista tinha bem conservado na memória todos os pormenores que ele observara. No convés da popa, ondula a bandeira nacional, e as bandeiras da companhia ficam no mastro no qual está acrescentado uma ponta. No convés superior, atrás das grades, notam-se muitas redes de dormir dos passageiros das cabinas, dos quais um, ornado com respeitável sombrero, ficam na proa. Nos entrepontes estão cinco pessoas. Fumaça grossa sai da chaminé, em direção diagonal para com a direção do movimento. Três guarda-ventos fornecem vento fresco no espaço das máquinas. Alguns animais bem caracterizados vivificam a cena, as figuras dispostas no espaço mostram a

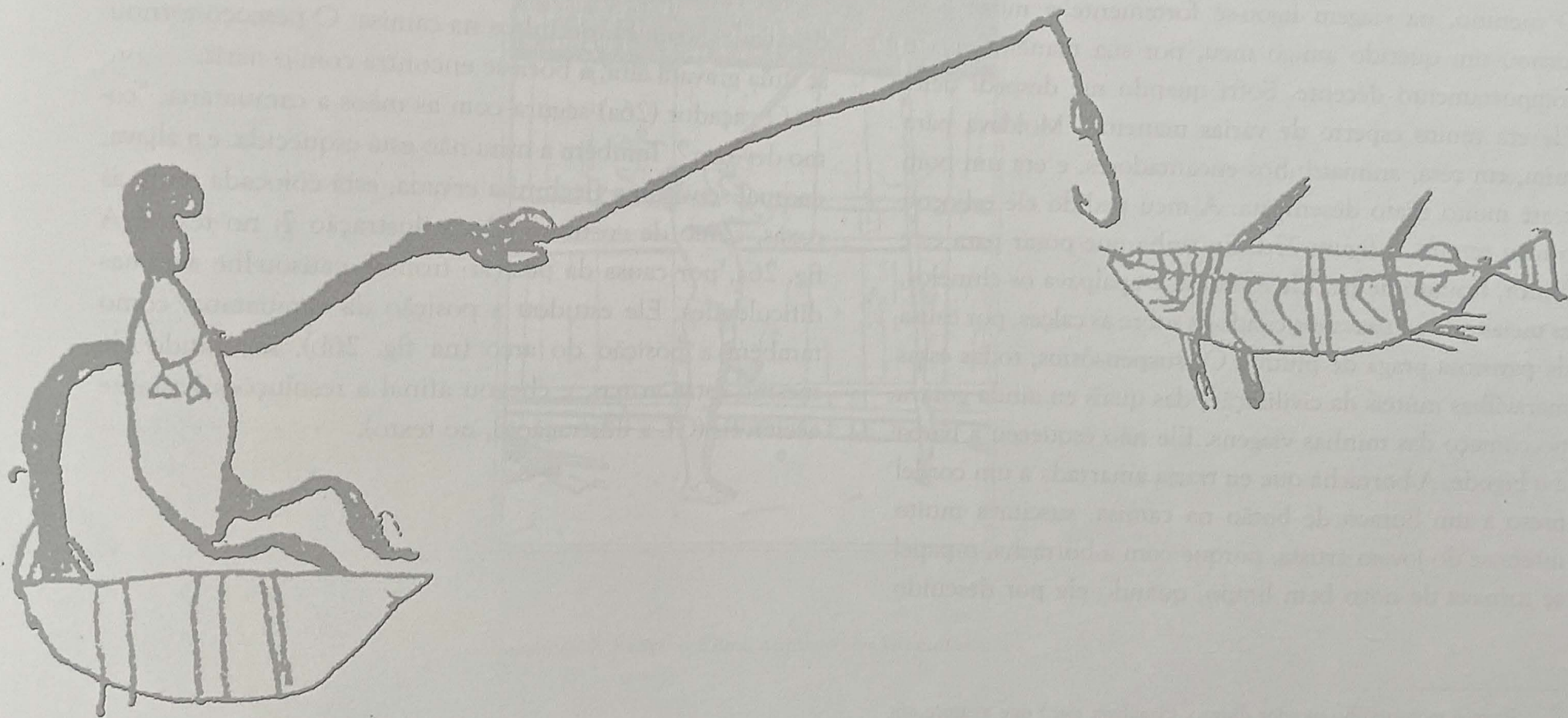
intenção do começo de perspectiva. O navio (44b) está no rio, ainda que este não esteja desenhado. A arara (44c) está no ar, acima do navio. O jacaré (44d) e o peixe-pirahíba (44e) estão embaixo, como devem. As proporções erradas naturalmente não preocupam o artista primitivo.

Caça e pesca são motivos prediletos. A fig. 50c=1 mostra um pescador numa canoa pequena, atirando num peixe-pirapukú⁷⁶. O fato de o artista desenhcar somente a parte superior do tronco do pescador, considerando corretamente que as pernas do homem sentado estão escondidas pela parede da embarcação, indicam um progresso em comparação com as “fotografias de raios-X” das quais já foi falado.

Figuras muitíssimo notáveis temos em 6a=2 e 6b=1 que têm diferentes autores. Representam atiradores com arco, da tribo dos Ipuriná. Os Ipuriná, ao atirarem com arco, seguram o arco acima da cabeça e calculam com exatidão a curva da flecha em queda. Ambas as figuras podem servir como exemplos do desenho descritivo. Vemos somente a cabeça do atirador e por cima – o arco com a flecha, porque o que interessa na primeira linha é a disposição no espaço da arma que o desenhista quer explicar. O resto do corpo, não sendo essencial, foi omitido.

⁷⁶ *Salmo spec.*

Na fig. 6a=2 foram acrescentados os braços colocados sobre a cabeça. Um braço inicialmente ficou curto demais, e foi depois prolongado por um simples traço da corda até ao arco.



A fig. 6c=1 é um estudo do arco com a corda esticada.

Os desenhos da prancha, eu os devo a meu pequeno amigo Táru (tamanduá), que é um inteligentíssimo, escultural menino de idade entre 8 a 10 anos, da tribo dos Siusí do rio Aiarý. Seu pai era meu empregado e morreu de pneumonia, isto é, os pajés o trataram até ele morrer. O menino, na viagem ligou-se fortemente a mim, e se tornou um querido amigo meu, por sua maneira viva e comportamento decente. Sofri quando me despedi dele. Ele era muito esperto de várias maneiras. Moldava para mim, em cera, animaizinhos encantadores, e era um bom e até muito exato desenhista. A meu pedido ele esboçou o meu retrato, a figura 27d. Eu tinha que posar para este pintor, ficando de pé. Ele estudava e apalpava os chinelos, as meias que eu usava esticando-as sobre as calças, por causa da pavorosa praga de pium⁷⁷. Os suspensórios, todas essas maravilhas inúteis da civilização, das quais eu ainda gozava no começo das minhas viagens. Ele não esqueceu a barba e o bigode. A borracha que eu trazia amarrada a um cordel preso a um buraco de botão na camisa, suscitava muito interesse do jovem artista, porque com a borracha, o papel se tornava de novo bem limpo, quando ele por descuido

errara ao desenhar. Nas minhas mãos colocou o lápis e o inseparável “papéra”, como os indígenas chamavam o meu diário. Tais eram os atributos, sem os quais esta boa gente não podia nem pensar este branco louco. Ele nada esquecia e desenhava até aquilo que ele não podia ver por causa da roupa.

Meu auxiliar Schmidt (26e) foi retratado com calças quadriculadas, com botõezinhos na camisa. O pescoço tornou-se uma gravata alta, a boca se encontra com o nariz.

O caçador (26a) segura com as mãos a carauatana, “como deve ser”. Também a mira não está esquecida, e a aljava, da qual se vê uma flechinha ervada, está colocada entre as coxas, como de costume (Cf. a ilustração 7, no texto). A fig. 26a, por causa da posição frontal, causou-lhe algumas dificuldades. Ele estudou a posição da carauatana, como também a posição do arco (na fig. 26b), segurando ele mesmo estas armas, e chegou afinal a resoluções bastante aceitáveis (Cf. a ilustração 8, no texto).

⁷⁷ Pium é mosquitinho picador diurno, (*Simulium spec.*) que aparece em algumas localidades em densas nuvens, uma pavorosa praga terrestre.

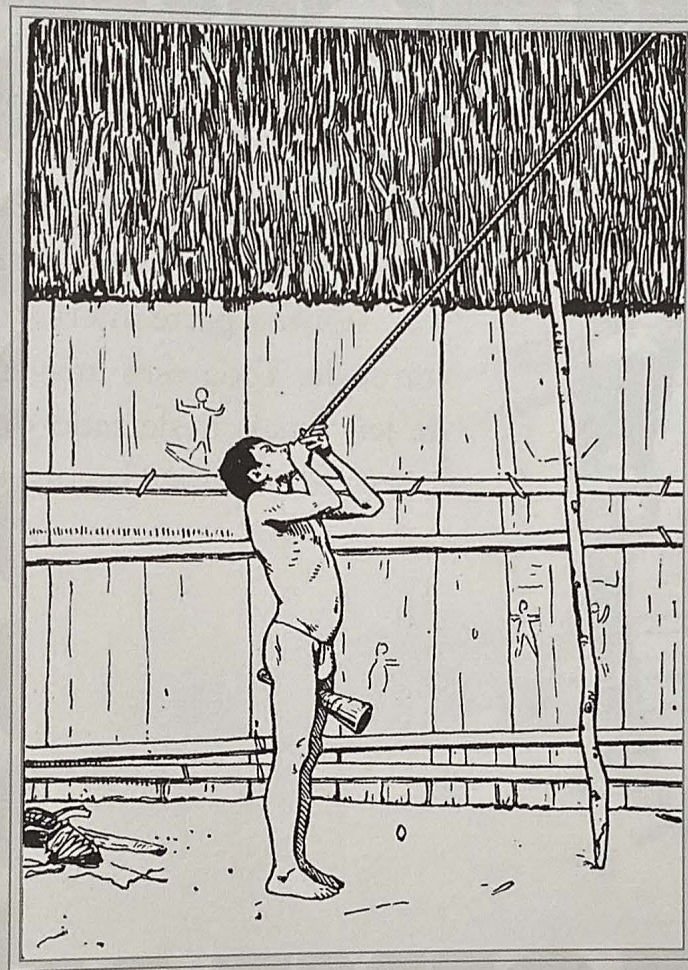
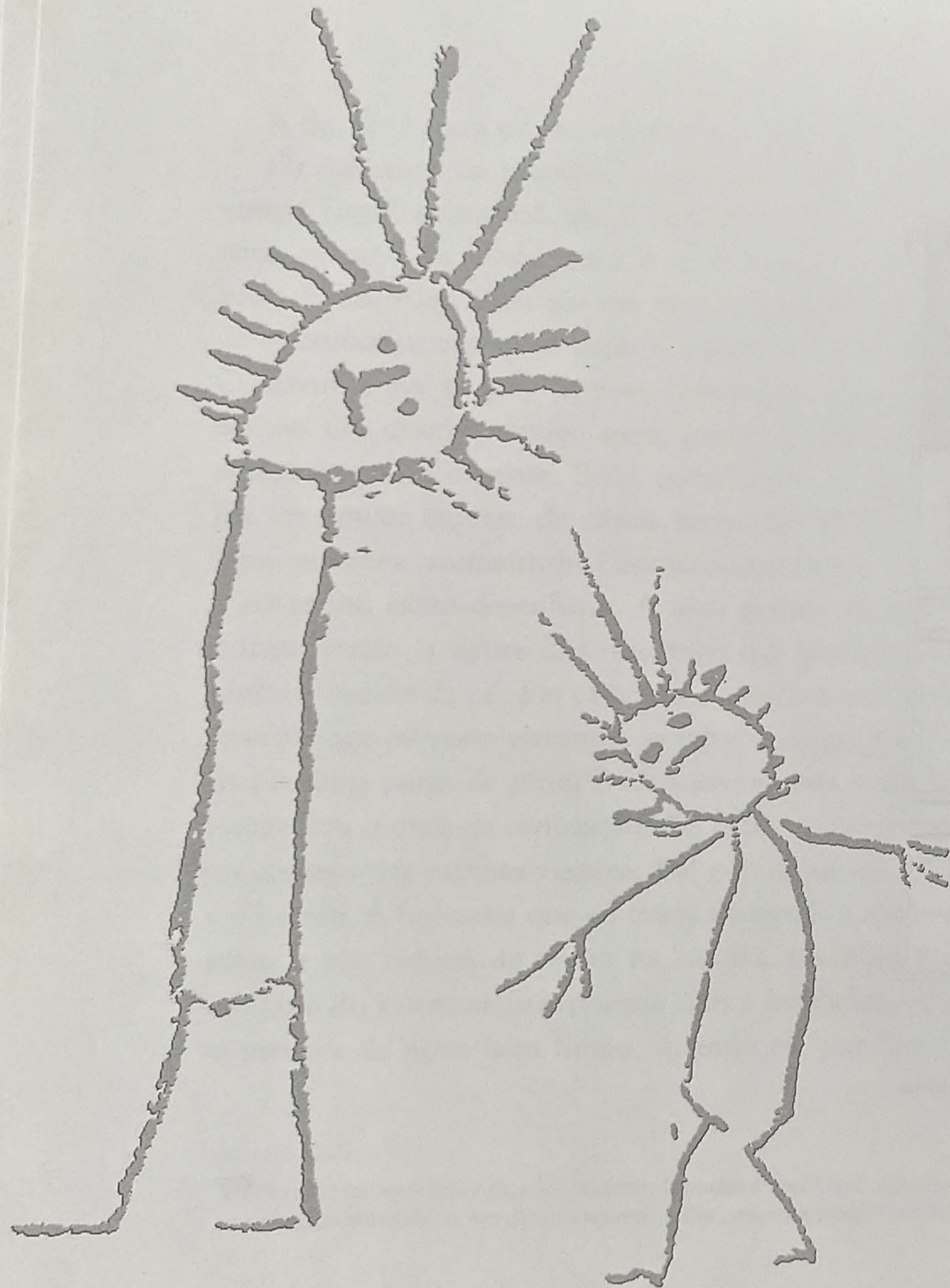


Ilustração 7. Indígena Káua, atirando com carauatana.



Para desenhar o atirador com espingarda (26c), de novo eu tinha que servir-lhe de modelo.

Todas estas figuras humanas estão colocadas sobre um traço que alude o chão da terra. Nas cabeças vistas de perfil (26b e 26c) o nariz foi acrescentado mais tarde.

O navegante (26g) está em pé na canoa tracejada, segurando um remo demasiadamente grande. Tendo uma das mãos na empunhadura nitidamente destacada, com outra mão segura a parte inferior do cabo. A pá larga está também tracejada. Toda esta imagem foi executada decididamente de jeito mais desleixado do que as figuras anteriores, e a cabeça ficou indicada com simples contorno.

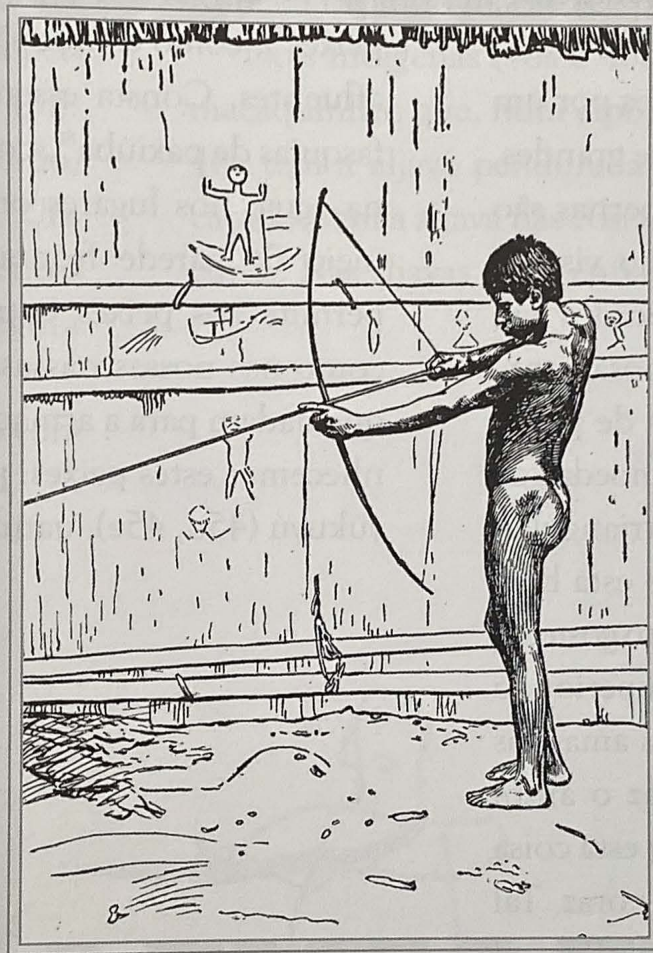


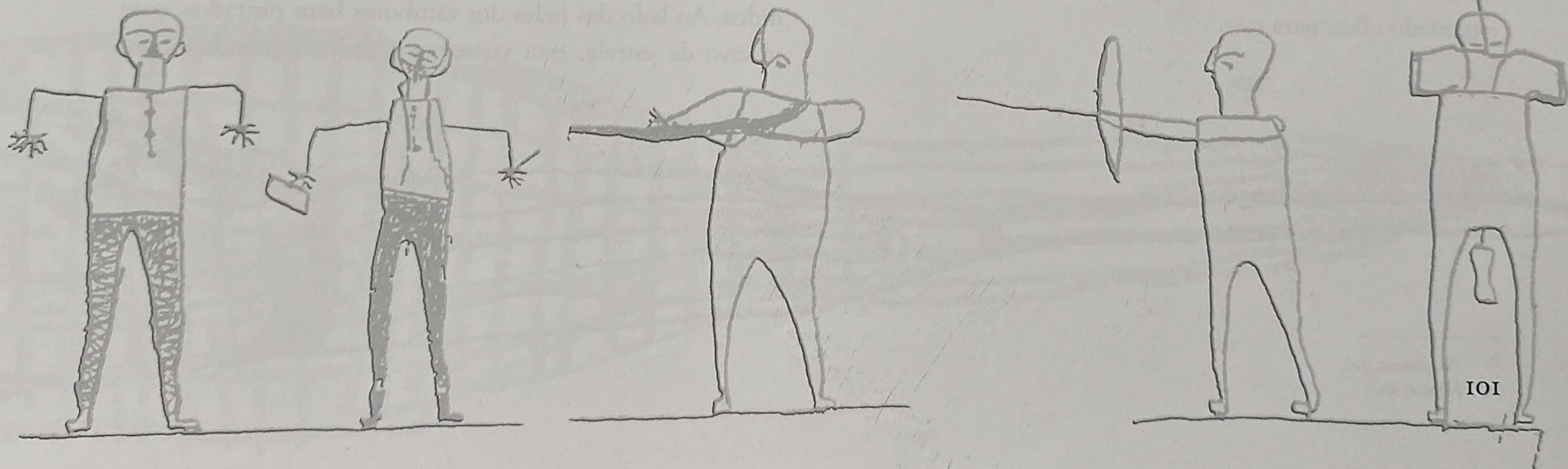
Ilustração 8. Indígena Káua, atirando com arco.

A figura mais interessante é a do pescador (45i). Ele está sentado na sua canoa, desenhada como a da fig. 45a. O remo da popa, de acordo com a sua destinação, está na água, pendurado na canoa. Enquanto o indígena pesca peixes-itui (45g, 45h), ele foi atacado por vespas (45k, 45l). Uma delas picou-o no joelho, o sangue escorre. Assustado, ele olha para os seus verdugos, coçando na parte ferida. Um menino (45m) está na água, ao lado dele, e joga para dentro da canoa um peixe pirandirá apanhado, enquanto segura mais um peixe na mão esquerda.

A água, habitualmente, é omitida. Também não são considerados os tamanhos relativos e a perspectiva.

A prancha 46, feita pela mesma mão do desenhista da prancha precedente, traz mais duas representações de Kobéua caçando macacos e pescando.

Dois indígenas (46a e 46b) atiram com carauatanas nos macaquinhos que, num cipó, sobem para o alto. O caçador 46a tem a aljava pendurada no braço, e na figura 46b, o caçador tem a aljava nas costas, pendendo do pescoço numa corda. Nas aljavas estão enfiadas várias setazinhas ervadas.



Um outro indígena (46d), com arco e flecha, atira nos peixes, que pela sua forma característica e desenhos da pele são reconhecíveis: surubi⁸¹ (46e), pakú⁸² (46f), uiuarána (46g).

O desenhista destacou pormenores característicos: o bocal da carauatana, as duas farpas da flecha para pescar, as folhas lanceoladas, as frutas redondas, o feixe de raízes aéreas do cipó e os fios de bigode do surubi (uma espécie de siluro).

No atirador (46d) e nos dois macacos são visíveis as costelas, e no peixe (46f) são visíveis as espinhas.

Na fig. 45a, o artista omitiu os olhos, como não tendo importância, deixando o rosto, preto tracejado. Mas nas figs. 46a, 46b, 46c o olho está muito destacado, porque é muito importante ao atirar, e no pescador (45i), sublinha o espantado olhar para trás.

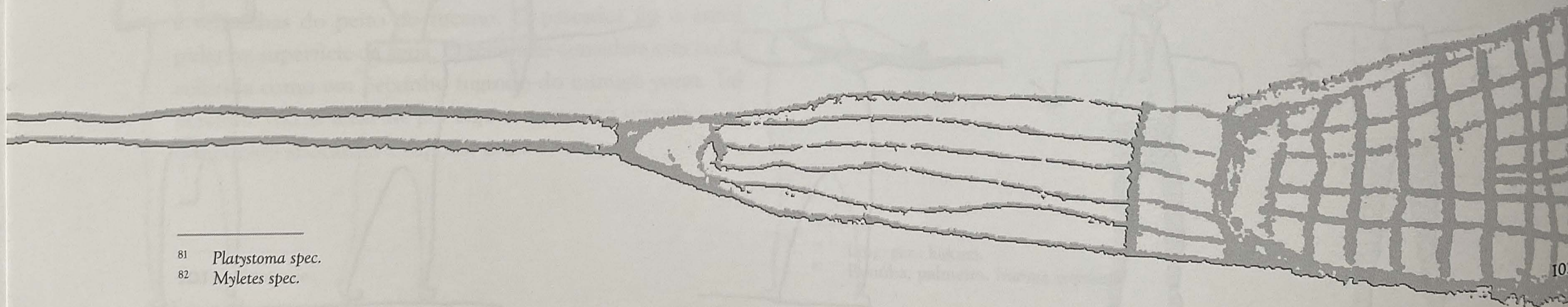
O desenhista não se preocupa de colocar os caçadores com carauatana em ângulo reto um para com o outro. Ele sabe que os dois na realidade estão no mesmo plano. Mas como ele os representa, pretende exprimir pontos de vista diferentes em relação ao cipó.

Na prancha 47 vemos a travessa (47d) de uma casa com cinco tambores de dança pendurados. Estes tambores são usados nas tribos karaíbas dos afluentes do Alto Rio Japurá. Na dança, ficam pendurados, por uma corda, no ombro do lado esquerdo e tocados com uma baqueta de madeira. Como pele do tambor, serve a pele do macaco urlador, do porco do mato, ou do veado.

Também aqui, o desenhista descreve os tambores que propriamente deveriam ficar pendendo da trave, na mesma altura, flutuam na mesma altura da trave, como que estendidos. Ao lado das peles dos tambores bem pintados, com motivo de estrela, está visível o cilindro circundado por

⁸¹ *Platystoma spec.*

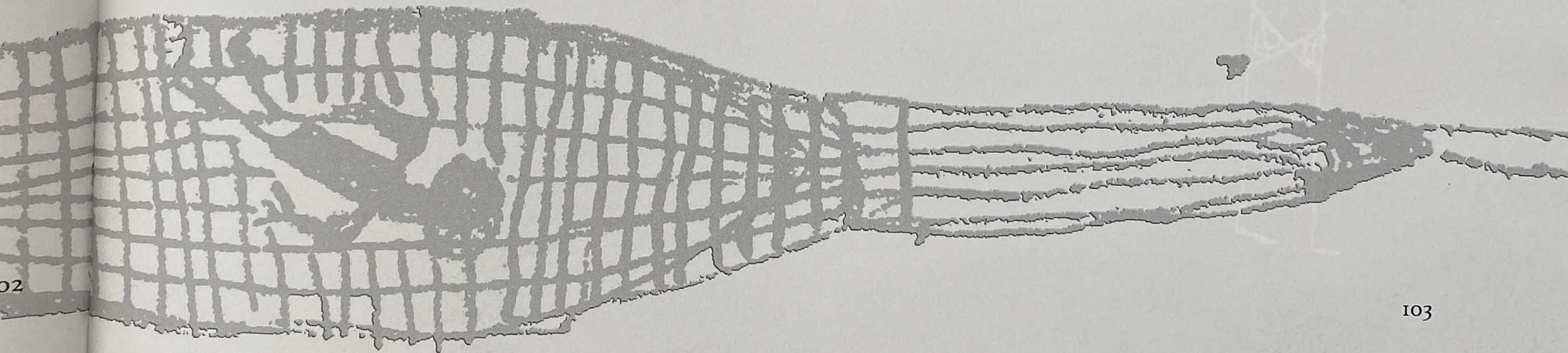
⁸² *Myletes spec.*



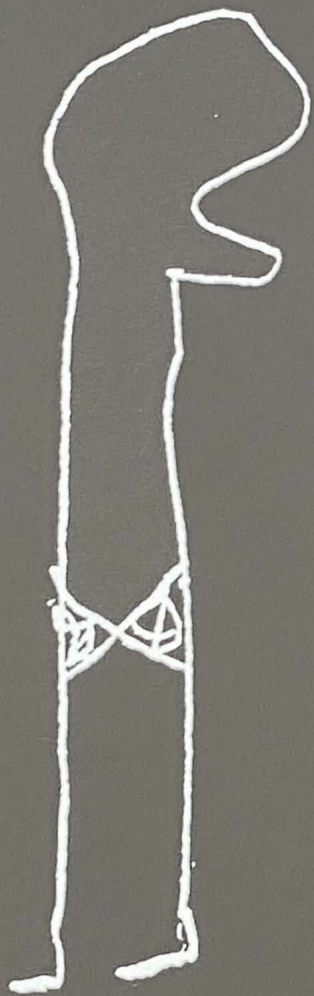
anéis de tensão. Junto de cada tambor está presa a baqueta. Na trave, nas cordas de penduração e nos tambores há um notável enfeite, uma fileira de pontos, que é própria de quase todos os desenhos do mesmo autor. Entre os dois tambores inferiores ergue-se uma figura masculina com mãos levantadas. Sua mão direita toca a baqueta de um tambor. “Ele está batendo o tambor,” explicou-me o desenhista. Mas esta interpretação surgiu somente depois, quando por acaso estava localizando os desenhos. Se o desenhista desde o começo tivesse pensado em desenhar um indígena tamborilador, ele teria escolhido uma posição mais apropriada.

Mais um exemplo de como dois desenhos estão relacionados um com outro, quando inicialmente não tinham nada em comum, está na prancha 50, onde a fortuita disposição de diferentes desenhos sugeriu uma explicação posterior. O muito primitivo maguari (50a=2) está na linha de tiro do atirador de carauatana (50a=1), desenhado por um outro artista. “Ele está atirando no maguari,” explicou este.

Meu informante, um Tsahátsaha, da tribo karaíba do rio Macaya, explicou: “O tamborileiro tem um cordão largo no pescoço”. As coxas e a barriga da perna são destacadas por tumescências, e os joelhos – por meio de nós. Conforme o costume desta tribo karaíba, o seu pênis está erguido para o alto. O nariz ostenta sua triangular continuação na testa, como nos desenhos anteriores feitos por Kauílimu.



Capítulo II



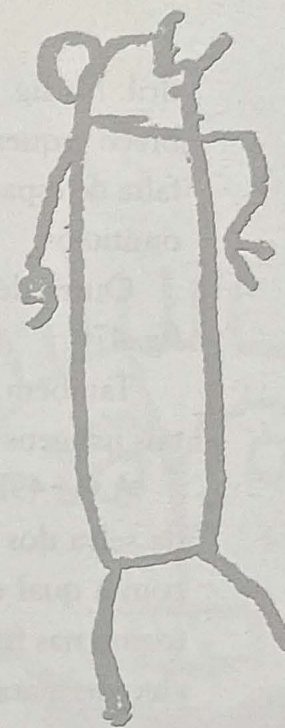
Desenhos de espíritos

O indígena procura representar visualmente os espíritos que, na sua vida, exercem um papel tão grande.

A fig. 3b e a fig. 5a mostram os fantasmas kámiri, dos Ipuriná. Estes kámiri, quer dizer: almas dos falecidos, segundo Ehrenreich são “os mais importantes, porque são os mais freqüentes”. “O kámiri vive na selva mais densa, debaixo de árvores altas. Ele é como sombra, sem nariz e sem cabelos, (uma vez foi até indicado como um esqueleto)⁸³”. Esta crença claramente inspirou o autor da fig. 3b para representar seu kámiri com contornos simples e sem braços, dando como característica o esqueleto, conforme ele mesmo explicou. O kámiri 5a já é mais corpóreo, possuindo algo especial indefinível, que não pode ser explicado pelo intérprete.

A fig. 31g representa um uaxtí, o fantasma do defunto dos Tukano. O desenhista exprimiu bem o ente sem feito.

Temos as almas dos pajés dos Umáua, nas figs. 48a, 48b, 48c. Depois da morte, acreditam que a sua alma corporeamente pensada se divide: a parte inferior permanece no túmulo, e a parte corpórea superior não entra no além dos normais mortais, mas vai para um “Olimpo especial” dos mediadores entre a humanidade e o mundo dos duendes, para uma grande “casa de pedra” (gruta) no rio Macáya, onde estes favoritos sentam-se nos banquinhos pintados, como aqui representados. Eles devoram gente, esta é uma lembrança dos costumes antropófagos dessa tribo karaíba, de não tão longínquo passado, e talvez ainda ocasionalmente praticados hoje. As bocas largas, esganiçadas, mostrando os dentes, destes três malvados deixam a impressão medonha, antropofágica, mas este efeito não foi intencional, porque o mesmo artista atribui essa expressão também aos homens inócuos, como temos visto. Os braços estão ligados ao qua-



⁸³ Cf. EHRENREICH, Paul. *Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens*. Berlim, 1891, p. 67.

dril. Na fig. 48b são visíveis as costelas. Na fig. 48c falta o braço esquerdo e uma parte da cabeleira. O desenhista, na falta de espaço na página do livro de esboços, simplesmente omitiu-os.

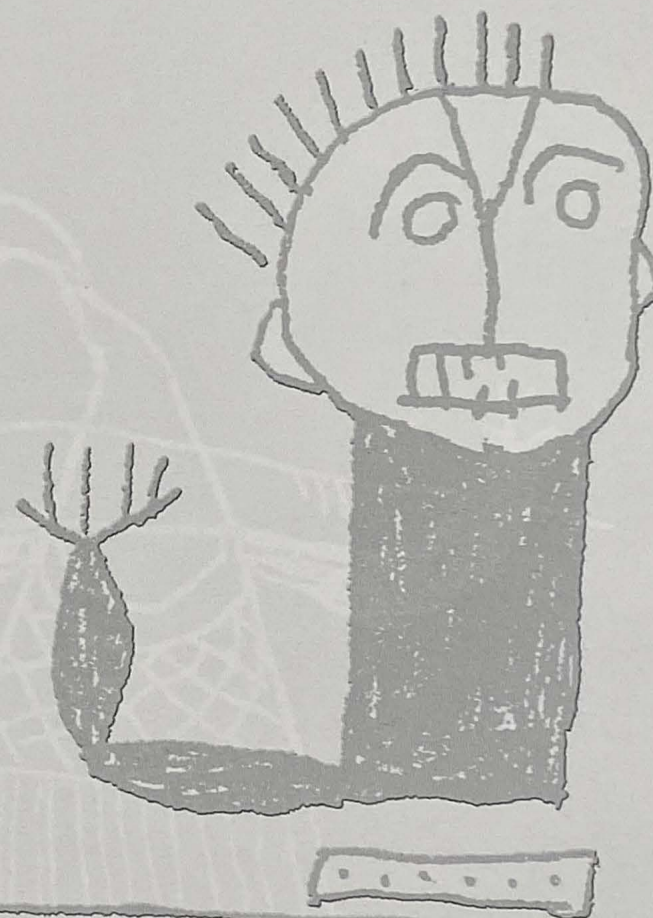
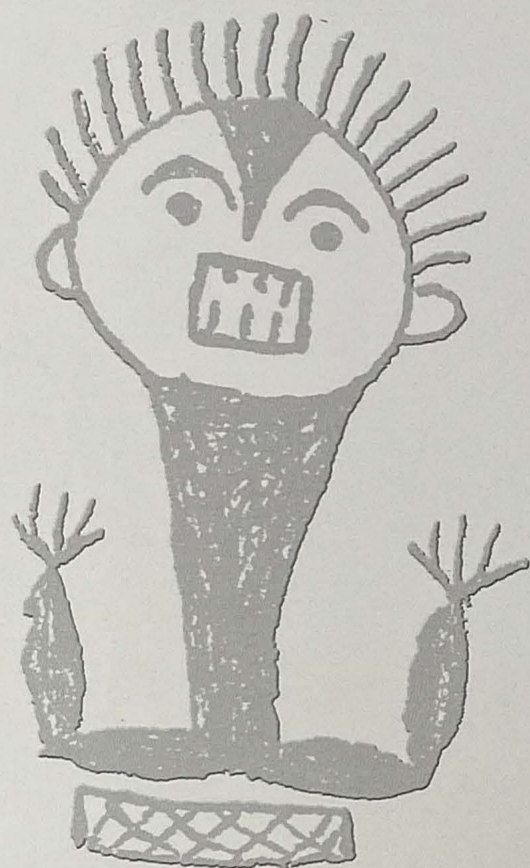
Outra desleixadamente tratada “alma do pajé” está na fig. 47b.

Também nas suas cintas de faixas, os Umáua desenhavam tais imagens (Ilustração 2, no texto).

A fig. 49b representa o itúxtāļę, um duende muito mau da selva dos Umáua. Na mão direita ele segura uma clava, com a qual ele mata gente. A caixa torácica está tracejada (como nas figs. 48a e 48c). O pênis está colocado no corpo, elevado para o alto, como prescreve o traje desta tribo. As pernas estão numa posição impossível, como da figura feminina (41a).

O torso 50b=1 foi denominado mákukě, um duende da selva dos Kobéua, que faz parte muito importante das danças de mascarados. A sua barba cerrada, sendo a característica desse espírito, está muito destacada. Sua pintura corporal, em losangos, está de volta nos padrões de desenhos da sua máscara de dança.





Capítulo 12



A
carac
artist

E
vores
ridos
parte
espíri
pensa
masc
espíri

A
da se
piore
caça
zinha
ça co

Desenhos de máscaras

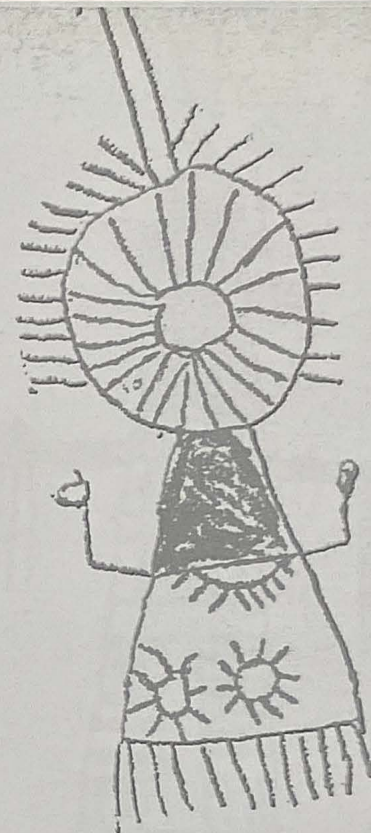
A prancha 52 traz quatro desenhos de roupas de mascarados, desenhados pela mão do reconhecidamente melhor artista de máscaras entre os Kobéua.

Estas máscaras são elaboradas com a entrecasca de árvores, batendo-as até amaciá-las, pintadas com padrões coloridos de bom gosto. Elas representam espíritos maus, em parte, de aspecto humano, gigantes e anões, e em parte, são espíritos de animais, que povoam a natureza inteira, como pensam os indígenas. Nas festas fúnebres, a população masculina se disfarça com estas máscaras, para acalmar os espíritos maus e para afastá-los de posteriores desgraças.

A fig. 52a é máscara do espírito-anão, *mákukã*, duende da selva, o qual com a sua mulher *mákukõ* pertencem aos piores dos maus. Ele troça do caçador, disparando toda a caça da sua frente, e mata a gente com carauatana e setazinhas ervadas. A dança é uma excelente pantomima da caça com carauatana.

A fig. 52b representa a máscara de libélula, *umãnahokẽ*, e a fig. 52c é a da grande borboleta azul, *tatálokõ*⁸⁴. Este tão inócuo inseto, que na natureza encanta a vista com a sua beleza colorida, no mundo dos espíritos é um demônio depravado. Sua residência está na Yuruparý-Cachoeira, a mais alta e poderosa queda d'água no alto rio Caiarý-Uaupés. Lá, numa grande panela, ele cozinha malária, de modo que todos os que bebam daquela água, ficam doentes de febre (Ilustração 9, no texto). São portadores dos germes de malária, – os mosquitos de um famoso bacteriólogo, xará do meu nome (Koch), – e a borboleta dos Kobéua!

A fig. 52d mostra a grande aranha venenosa, *mākã*, que é também um dos mais temidos demônios, que cata o veneno da doença e o espalha sobre a gente.



⁸⁴ *Morpho spec.*



Ilustração 9. Dança de Borboletas.

Os desenhos estão exatamente detalhados, nada ficando esquecido. Os corpos das máscaras estão escondidos pelas faixas de ráfia, cobrindo as pernas dos dançantes. Bandeirolas de ráfia adornam as mangas das máscaras e o longo bastão de dança da libélula, como também do mákukē, duende da selva, com carauatana cujo bocal está claramente destacado.

As cabeças redondas do espírito da selva e da aranha, como na realidade, estão guarnecidas com pequenas penazinhas, e no meio delas, como das outras máscaras, se distinguem duas longas penas da cauda de arara (o adorno oficial das cabeças de máscaras), às quais estão acrescentados os pingentes de pequenas penazinhas de garça.

Ambas as redondas bamboleantes conchas de ouvido do mákukē, e uma orelha vista na posição em perfil da libélula estão adornadas com varinhas, como os indígenas as enfiam nos perfurados lóbulos das suas orelhas.

Quase todas as máscaras têm uma trança, claramente visível na fig. 52b, representando o penteado dos indígenas do Uaupés.

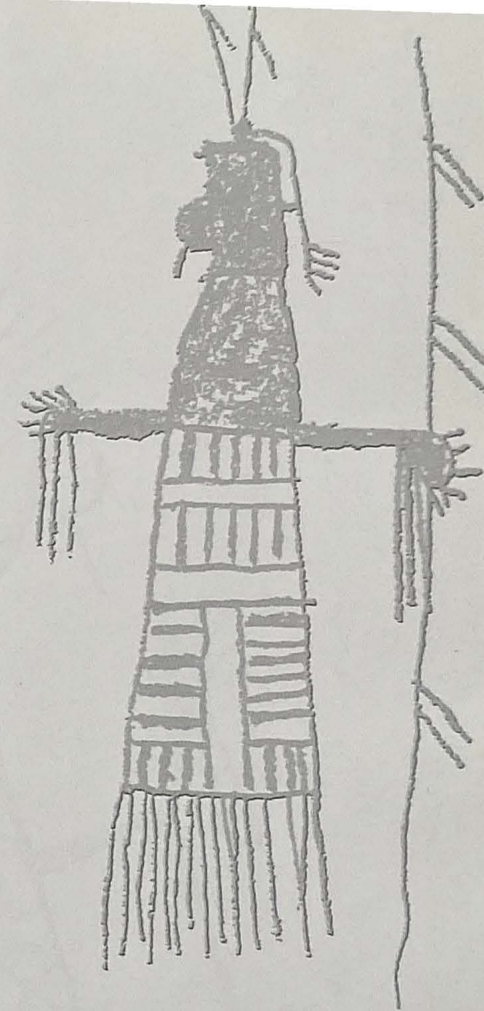
Não foi esquecido nem o fio com que as tranças estão costuradas nas cabeças das máscaras.

Tufos de penazinhas pendem das asas da máscara de borboleta.

O significado de todas estas máscaras é imediatamente reconhecível pela sua pintura característica. Além disso, a cada figura é acrescentado um atributo de dança, próprio daquele duende. Assim, o duende da selva carrega a carauatana, a aljava e a figura de macaco, que é muito importante na pantomima de caça. A borboleta leva uma cuia (cabaça de abóbora), o sinal da sua atividade nefasta, na qual, dançando, bate no ritmo com um pauzinho.

Na prancha 53, o mesmo artista mostra cinco retratos de máscaras: duas máscaras (53a, 53b) da himáukē, lagarta cabeluda que causa doenças da pele; duas máscaras (53c, 53d) do peixe-arakú, *bolíakē*⁸⁵ e uma máscara (53e) de urubu preto⁸⁶, *kauálāmi*. Os desenhos estão tão bem pormenorizados como os precedentes. O característico está fortemente ressaltado.

Assim, a himáukā leva um tufo de penas na ponta da sua vara de dança; ao uarakú, como na dança real, entregou um bastão em cada mão.



⁸⁵ Ling. ger.: uarakú. *Corimbatá spec.*

⁸⁶ Ling. ger.: urubú. *Cathartes foetens* Ill., *C. Urubu d' Orb.*, *C. Aura L.*

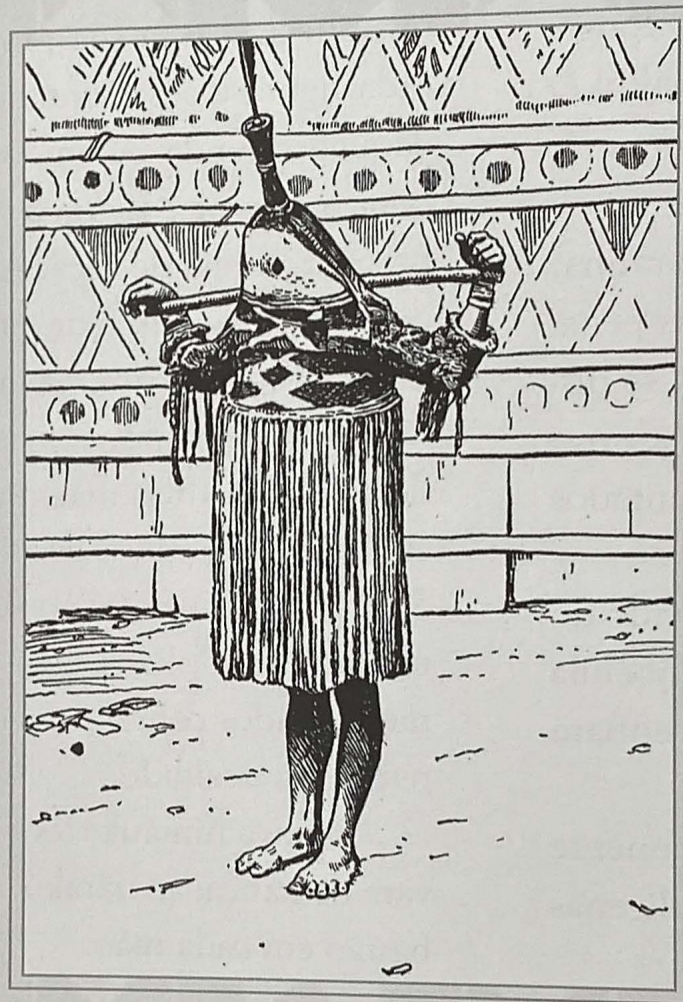


Ilustração 10. Dança do Urubu.

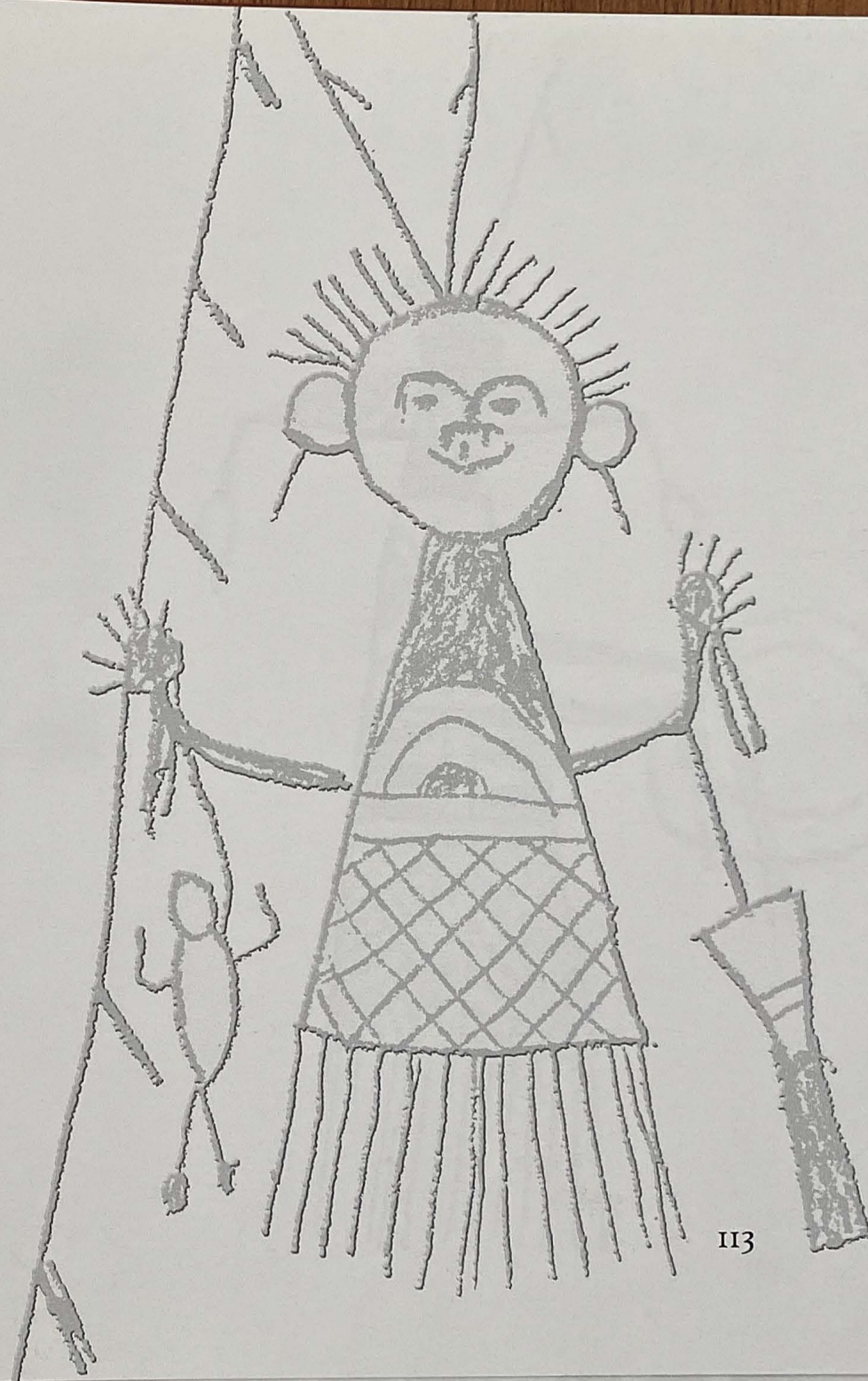
O urubu (53e) com sua cabeça de ave, segura com ambas as mãos uma vara de dança atrás da nuca e, com o vacilar da parte superior do corpo, imita o andar bamboleante desta ave que, no ar, seu imenso elemento é tão ágil, mas na terra, desajeitado mal se movimenta, balanceando com as asas. A vara é visível através do corpo, uma propriedade de muitos desenhos de indígenas, como já temos visto acima (Cf. a ilustração 10, no texto).

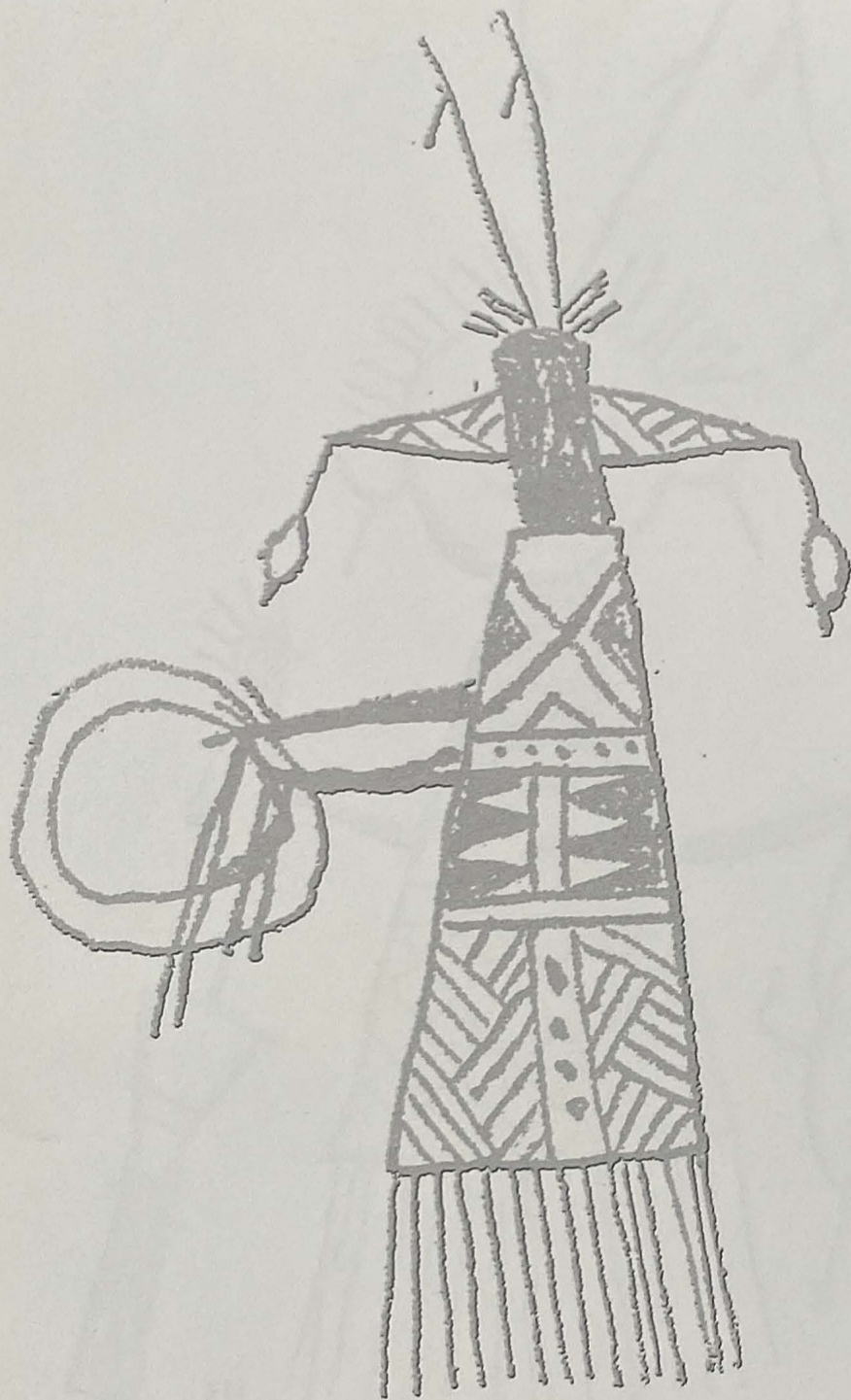
Um Bahúna desenhou mais duas máscaras na prancha 50. Apesar de ter feito desenho mais tosco, está tão detalhado como as precedentes.

A fig. 50e=1 representa a máscara do papagaio, uäkö⁸⁷, um duende inócuo. A fig. 50f=1 é de novo a máscara do peixe-arakú, que pode ser logo identificado por sua esquisita cabeça, parecida com o relógio de ampulheta, e o corpo com desenho de losangos, tracejados num ângulo (Cf. a ilustração 11, no texto).

Também os elegantes retratos de máscaras 43i e 43v, apesar do seu pequeno tamanho, pela sua forma característica e pela pintura, facilmente são reconhecidos como borboleta e peixe-arakú.

⁸⁷ *Psittacus spec.*





No desenho 43i e no desenho 52c, apesar de sua exatidão, está faltando a trompa, que é distintivo da máscara de borboleta (Ilustração 9, no texto). Há uma razão para isso: a cabeça da máscara está representada de frente, não permitindo ao artista colocar no desenho esse apêndice curvado para frente.

A fig. 51g é a máscara do “verdadeiro peixe-arakú”, *bolíkakē*⁸⁸. A fig. 51h é a máscara de “peixe-arakú de boca vermelha”, *máuayo*⁸⁹. Ambas estão representadas na posição perfilada, e usam a vara-de-dança com ambas as mãos.

Finalmente, a fig. 50b=2, um desenho muito primitivo, representa de novo o *mákukē*, que é dificilmente identificável com seu desenho de losangos no corpo, e com a cabeça redonda.

⁸⁸ Ling. ger.: *uarakú retéwa. Corimbata spec.*

⁸⁹ Ling. ger.: *uarakú yurúpiránga. Corimbata spec.*

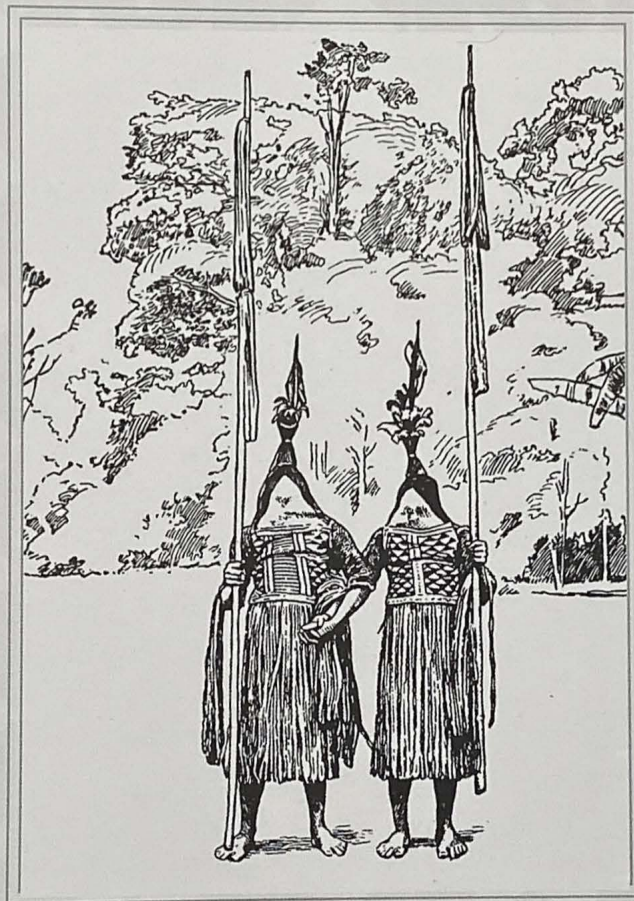
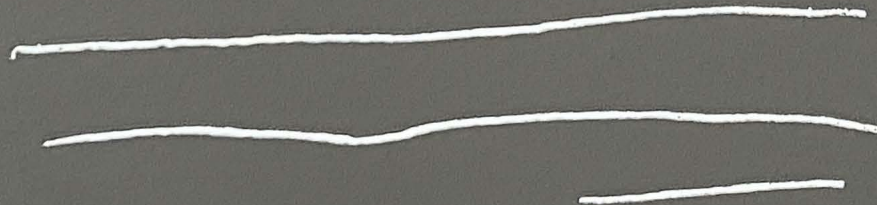


Ilustração 11. Dança de Peixes-Arakú.

Capítulo 13



Ma

Lúchu,
do Kulisé
aldeia ribe
bastante p

A prar
Uaupés, r
nossas car

Quatro
aldeias do
(Ling. ger
rentela, n
foram de
parede fr
pinturas
tal, feito
tracinho
casa.

Mapas, cartas geográficas

Lúchu, o Bakairí, desenhou a fig. 14c=1 um trecho do Kuliséhu, um rio da cabeceira do Xingu, e a Maigéri, aldeia ribeirinha dos Bakairí. O desenho original é na obra bastante precário.

A prancha 54 é um mapa bem detalhado do rio Caiarý-Uaupés, na boca do rio Cuduiarý, vivamente lembrando nossas cartas geográficas dos tempos idos.

Quatro aldeias dos Kobéua que constam, como todas as aldeias dos indígenas do Uaupés, de uma única casa oblonga (Ling. ger. malóka), que é uma gigantesca residência da parentela, na qual vivem dez ou mais famílias. As malocas foram desenhadas com muito carinho. O revestimento da parede frontal é feito de casca de árvores, adornado com pinturas de vários padrões. O revestimento da parede frontal, feito de capim, é caracteristicamente representado com tracinhos. Na porta de três malocas está em pé o dono da casa.

As duas cachoeiras ruins do alto Caiarý são a Uakurauá-Cachoeira (uakurauá, uma andorinha noturna) e a Tatu-Cachoeira⁹⁰. No desenho estão indicadas com montículos de pequenos círculos. No canto do alto, à direita, está indicada ainda uma cachoeira que se encontra mais acima no rio: é a Murukutúku-Cachoeira (murukutúku, uma coruja).

Junto da maloca de Tatu-Cachoeira crescem duas palmeiras pupunheiras⁹¹ e uma bananeira⁹². O desenhista bem distinguiu a posição característica das folhas e a forma dos cachos de frutas. Até o talo vertical do palmito da palmeira é visível. Também são visíveis as estirpes, que na realidade não estão visíveis, mas estão ali.

A maloca mais ao alto, na margem esquerda do Caiarý é a de Míauibo. Na margem direita está situada a maloca dos Kobéua, Namokolíba, no mesmo estirão (trecho longo sem curvas do rio), que está fortemente marcado no desenho, como também o artista me explicava.

⁹⁰ Ling. ger.: tatú. *Dasyptus spec.*

⁹¹ *Palma Guilielma spec.*

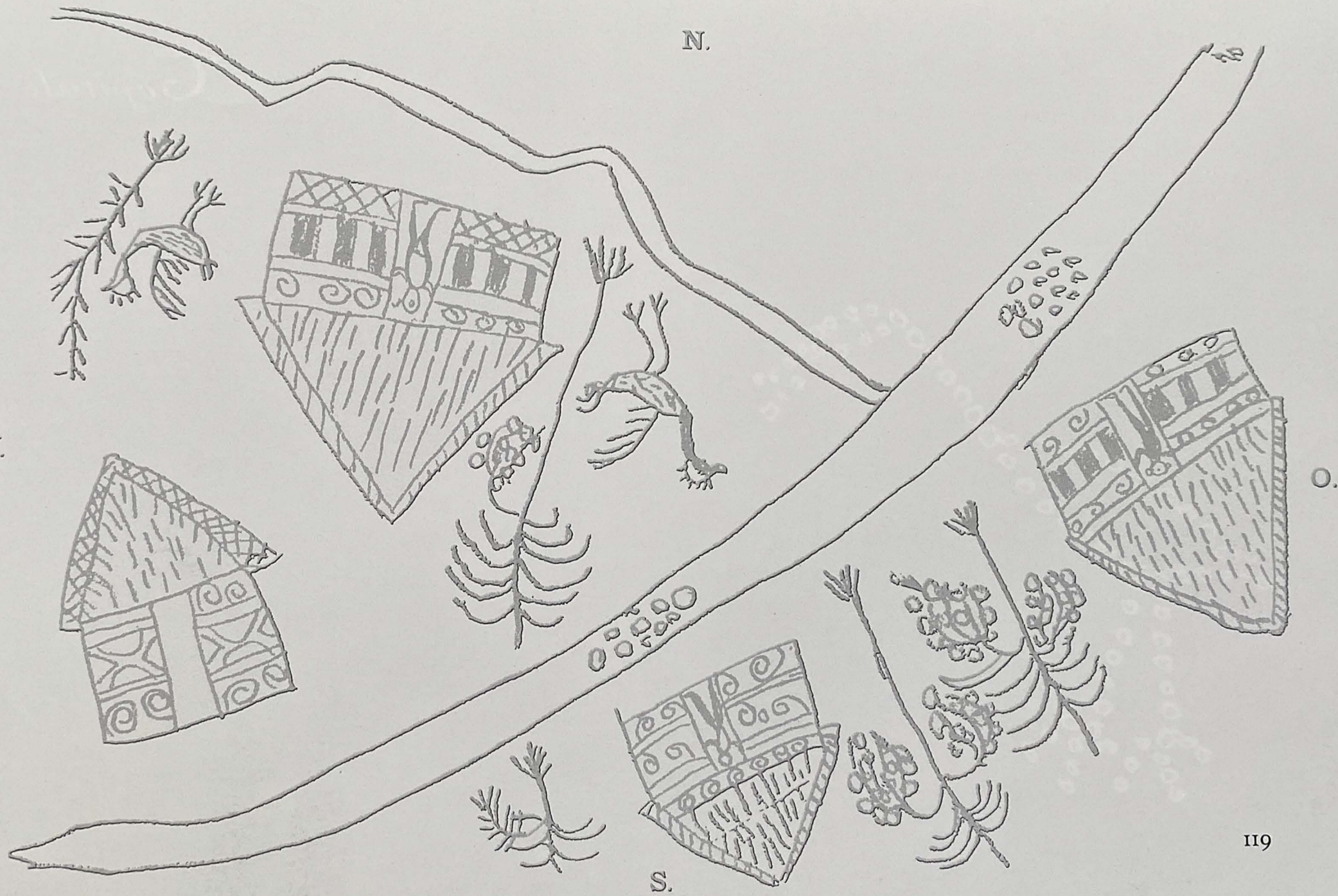
⁹² Ling. ger.: pakóua. *Musa paradisiaca. Musa sapientium L.*

No ano de 1904, durante seis semanas, fiquei hospedado entre os amáveis habitantes desta aldeia, e estava feliz possuindo oito galos e uma galinha, que dos meus amigos morenos recebiam cuidados carinhosos. O interesse por minhas aves está demonstrado por meio de dois desenhos exatos de um galo e uma galinha. Mesmo no retrato eles parecem correndo fora da casa para a selva próxima, como faziam cada dia, para que fossem retransportados, sob grande alvoroço, para um improvisado galinheiro, feito de uma metade de canoa emborcada. Uma pupunheira e um abiuzeiro⁹³ indicam que a aldeia era rica de plantas úteis.

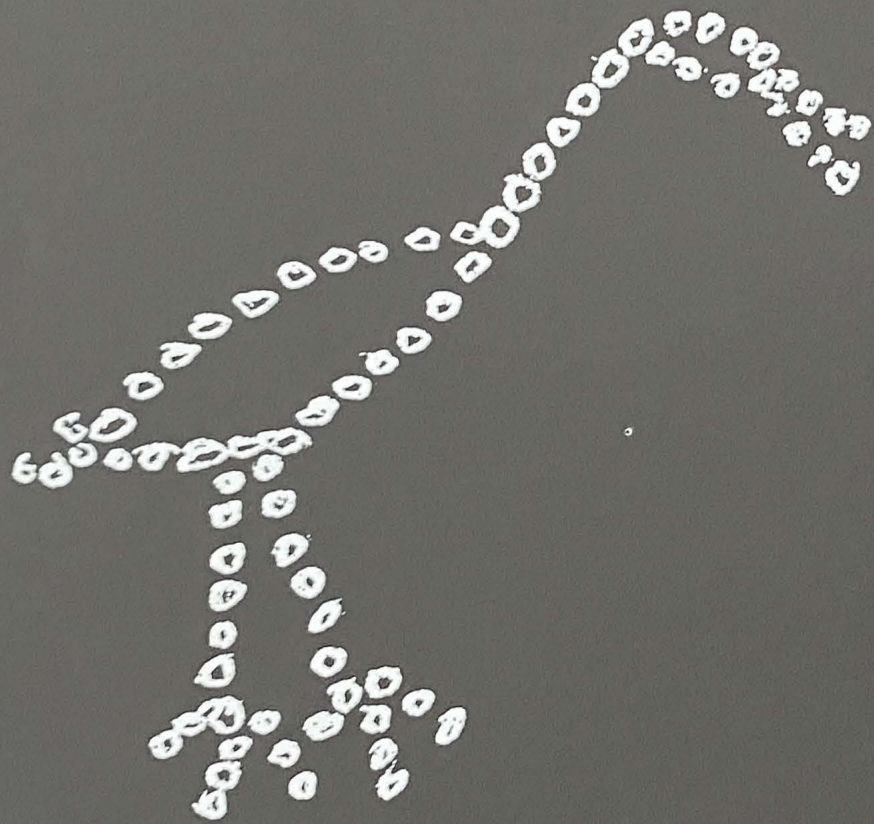
A topografia deste mapa não está exata. O desenhista traçou primeiro o Caiarý e suas três malocas. Por falta de espaço, ele acrescentou o Cuduiarý (que propriamente deságua no Caiarý acima de Míauibo) colocando-o no único lugar livre da folha, sem nenhum escrúpulo. Tudo está aí, e isso é o que importa. A ordenação exata do espaço é menos importante⁹⁴.

⁹³ Lucuma Caimito DC.

⁹⁴ Cf. sobre isto: ANDREE, Richard. Anfänge der Kartographie, in: *Ethnogr. Par. und Vergl.* Stuttgart, 1878, p. 197, onde ele sublinha a importância destes desenhos primitivos de mapas. Também: STEINEN, K. v. d., *op. cit.*, p. 246-247.



Capítulo 14



M
Ta
Byron
céu co
das su
objeto
Se
aos m
serve
Pela m
do an
por i
inter
M
tos
noit
jun
esti
aul

Mapas celestes

Também os indígenas possuem sua “poesia celeste”, como Byron denomina as constelações. A fantasia deles povoa o céu com pessoas e animais, freqüentemente personagens das suas lendas, ou vê nas constelações semelhanças com os objetos de sua vida diária.

Sem considerar que as estrelas estão fortemente ligadas aos mitos, os indígenas têm um especial interesse nelas. Elas servem-lhes para medir o tempo, para orientá-los no caminho. Pela relação das constelações entre si, eles calculam a estação do ano, estabelecem o tipo de trabalho nas suas plantações, por isso, eles alegram-se, quando a gente participa desse seu interesse.

Meus amigos morenos mostraram-se sempre muito prontos para apontar e explicar-me as constelações deles. Nas noites claras, depois do peso do dia e do calor, sentávamos juntos, de cócoras, na praça da aldeia, aproveitando o frescor estimulante do ar e nos dedicávamos à astronomia. Nestas aulas práticas, repetíamos de dia, “de memória”, e por meio

de desenhos na areia e no livro de esboços, aplicando e fixando as noções.

Assim eu consegui os dois interessantes mapas de estrelas, prancha 55 e prancha 56, de um Miriti-tapúyo⁹⁵ do rio Tiquiê e de um Kobéua do rio Cuduyary. Embora os desenhistas residissem tão longe um do outro⁹⁶, os seus mapas correspondem bastante bem e, em parte, se completam. Mas na apresentação os mapas têm diferenças notáveis.

O desenhista do mapa na prancha 55 apresenta as estrelas e as constelações de certa maneira naturalística, como um despreocupado as vê no céu. Mas o artista Kobéua mostra na prancha 56 as figuras dadas pela fantasia indígena, naturalmente às custas da clareza e da exatidão na disposição certa da localização. Na prancha 55, esta localização está rigorosamente registrada.

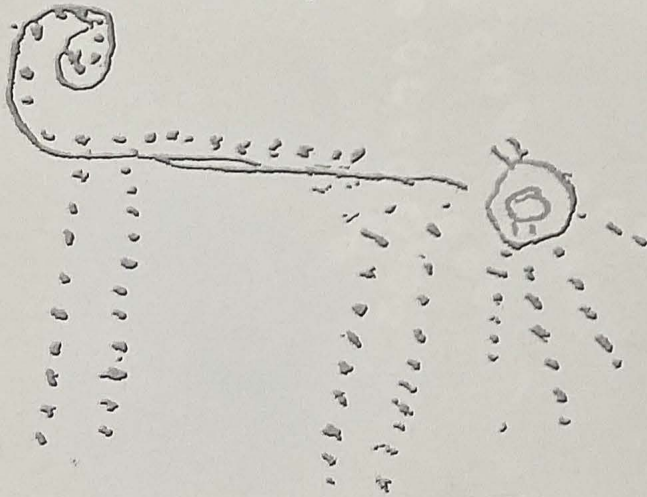
⁹⁵ Subtribo dos Tukano.

⁹⁶ Os Tukano (e os Miriti-tapuyo) do rio Tiquiê são os mais sulistas, e os Kobéua os mais nortistas do vasto espaço da região do Uaupés.

No mapa anexo, do Equador celeste, tirado da "Astronomia popular (Populäre Himmelskunde)" de Diesterweg, citado com A no texto, podem ser facilmente identificadas todas as constelações conforme a visão do indígena. Para melhor reconhecê-las, apresentei somente as nossas constelações, que aqui estão mencionadas. As estrelas e as constelações das imagens celestes do indígena foram marcadas com tinta vermelha, ligando-as com traços vermelhos.

A mais bela imagem de estrelas do céu equatorial, que no tamanho e no esplendor supera o muito decantado "Cruzeiro" do Sul celeste, é o "Skorpion" (A4), ou como os indígenas o chamam em geral, "a Cobra Grande" (55k, 56i). Especialmente em outubro, quando esta imagem está no alto do céu, impressiona vivamente e se parece muito mais com uma cobra gigante do que com o escorpião, conforme era aceito antigamente.

É uma cobra gigante, com faces largamente abertas, com o corpo em audazes contorções.



Antares, estrela de primeira grandeza, representa a presa engolida pela cobra, e na fig. 56i, indicada por um engrossamento, uma estrela de terceira grandeza, situada um pouco ao lado do fim da cauda da cobra, é chamada "Ovo da Cobra", e na fig. 55k está marcada pelo amontoado de pontos (55l).

Um desenho mais primitivo da "Cobra Grande" está na fig. 31e.

Nas quatro estrelas centrais de "Hércules" (A1), os indígenas vêem um Peixe-Pakú. Somente o desenhador da prancha 56 lembra-se dele e, ao contrário das suas restantes constelações, erradamente representa-o (Fig. 56e), com um desenho linear, marcando-lhe as barbatanas, coluna vertebral e as espinhas.

Também o Peixe-Piranha, que é visível na constelação de Navio (A3), encontra-se na prancha 56 (Fig. 56d).

A Coroa (A2), por ser em forma circular, é vista como Tatu (55g e 56m).

O Corvo (A5) é interpretado como uma garça em vôo (55i, 56b).

As estrelas principais do Leão (A6) são interpretadas como um Caranguejo (55h, 56k).

O Regulus, uma estrela de primeira grandeza nessa constelação, no ponto de corte da eclíptica com X círculos de horas, foi-me explicado: é o Facho do Caranguejo. Ele (56o) está na prancha 56, desenhado um pouco afastado da constelação a qual ele pertence.

As Lontras vistas pelos indígenas (Figs. 56f, f, f, f) são representadas por cinco estrelas de primeira grandeza: a Cabeça do Castor (A7) nos Gêmeos; o Prokyon (A8) na constelação do Pequeno Cão; o Sírius (A9) na constelação do Cão Grande; a estrela mais luminosa de todo o céu das estrelas, o Rigel (A10) no pé esquerdo do Orion; e o Aldebaran (A12) na constelação de Touro no grupo das Hyades.

O desenhista da prancha 56 indicou-me ainda a sexta Lontra, que é Betelgeuze, uma estrela vermelha de primeira grandeza, situada no ombro direito do Orion (A11). Esta, com Rigel e com o Cinto de Orion (A13) (três estrelas de segunda grandeza) representam Redes de Pesca (56a).

Na parte setentrional do Eridanus (A15), os Tukano vêem um instrumento de dança, “t̃siuá-iaxpú” [cabo da enxó], uma espécie de machado com uma lâmina de pedra ou de madeira dura duma palmeira, amarrada num cabo

anguloso. Esse instrumento, nos tempos antigos servira ao trabalho, na selva ou na roça e agora serve como apetrecho de dança: o puxador da dança carrega-o sobre o ombro esquerdo.

Formando um triângulo, as três principais estrelas do Pombo (A16), na astronomia dos indígenas são o Jirau para assar peixe (55c, 56l).

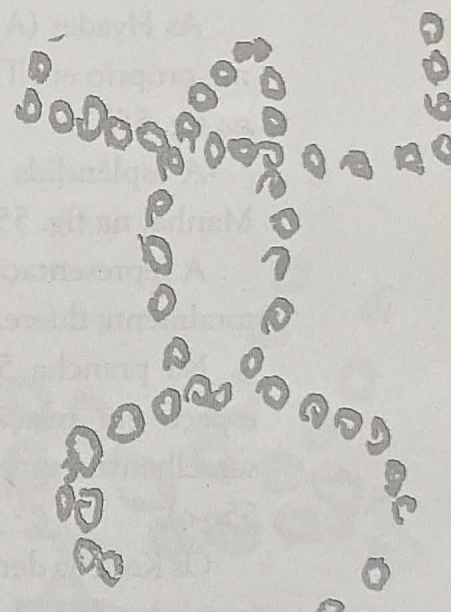
A Baleia (A17) é interpretada como Onça (55e, 56c). Devo confessar, que a interpretação dos indígenas é mais apropriada do que a do Mundo Antigo. Mesmo um olhar não indígena pode facilmente reconhecer o predador que trepa ameaçando, com o rabo e a “corcunda do gato”.

Uma estrela de segunda grandeza no focinho do animal é chamada “Bigode da Onça”.

As Plêiades (A14), o conhecido amontoado de estrelas na constelação do Touro, são diferentemente explicadas e em tribos diferentes.

Entre os Siusí, cujo nome tribal⁹⁷ é derivado destas estrelas, vêem nestas estrelas um “Bando de Meninos”; enquanto os Kobéua chamam-nas de “Enxame de vespas”⁹⁸. Os Tukano chamam-nas simplesmente de “Estrelinhas” (55d, 56n).

⁹⁷ Na sua própria língua, eles se auto-denominam “Oaliperi-dákeni = Indígenas de Plêiades”; na Língua geral: “Siusí-tapuyo” significa a mesma coisa.



Alkyone ou Galinha, uma estrela de terceira grandeza desse amontoado, pelos Kobéua é chamada de “Facho das Vespas”, correspondendo ao nome do Regulus, na constelação do Leão está desenhado um pouco afastado.

As Hyades (A12), o outro grupo no Touro, tem um nome próprio em Tukano, que não foi possível traduzir e está na fig. 55b.

A esplêndida Vênus está representada como Estrela da Manhã, na fig. 55n, e como a Estrela Vésper, na fig. 55m.

A representação da Via Láctea, em ambas as pranchas é totalmente diferente, conforme os estilos artísticos.

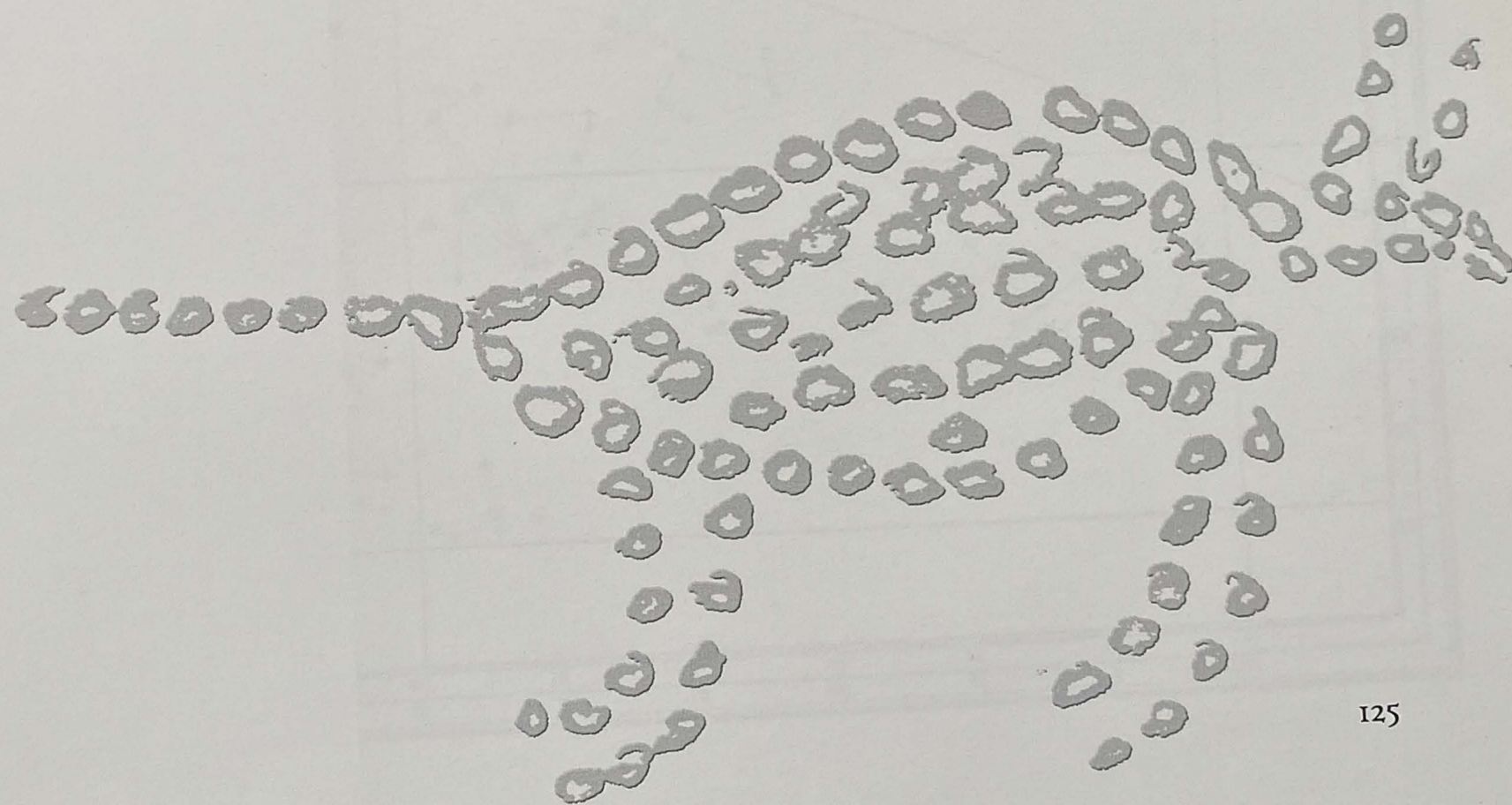
Na prancha 55, ela aparece na disposição correta do espaço em relação às outras constelações, na realidade, semelhante a uma faixa esticada diagonalmente no céu (Fig. 55o-o).

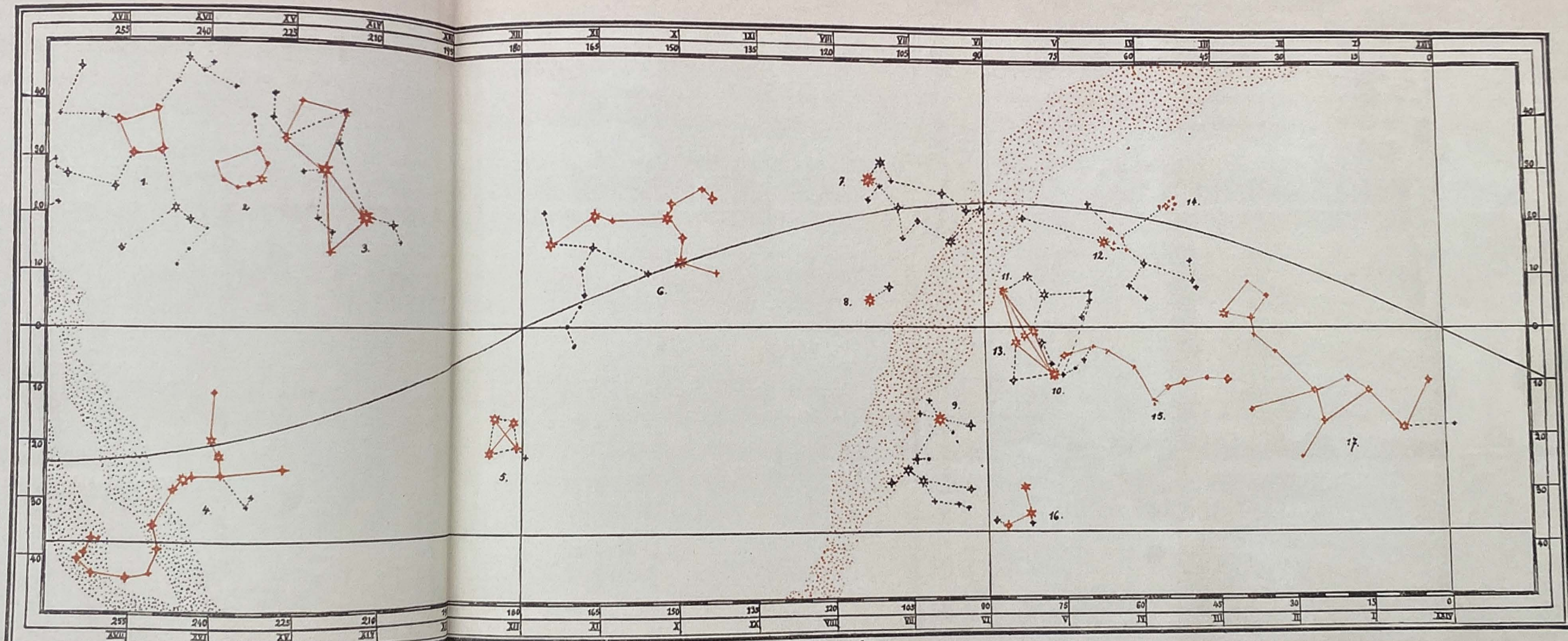
Os Kobéua denominam a Via Láctea dizendo “máu-ma”⁹⁹ (caminho de rãs) e comparam-na com uma densa procissão de rãzinhas, quando essas emigram do lugar da sua origem para procurar um lugar como sua nova pátria. Quando o

desenhista da prancha 56 quiz desenhar poeticamente a Via Láctea, como fez com a maioria das constelações, não podendo desenhar tantas e mais tantas rãzinhas, resolveu desenhar no seu lugar uma rã grande. À minha pergunta ele respondeu que a fig. 56g é “máu-ma” (caminho de rãs).

A prancha 56 mostra ainda “as Outras Estrelas”, como uma quantidade de pequenos círculos (56q) aglomerados sem regra, e a Lua (56f), numa de suas fases, na qual o desenhista deixa vêr a parte escurecida que na realidade fica na sombra.

⁹⁸ Cf. ANDREE, *Ethnogr. Par.u. Vergl.*, Stuttgart, 1878, p. 106 e segs.. STEINEN, K. v. d., *op. cit.*, 359 e segs.. Cf. especialmente a obra excelente de EHRENREICH, P. *Die Mythen und Legenden der südamerikanischen Urvölker* [Mitos e lendas dos povos primitivos da América do Sul], Berlim, 1905, p. 38.





Nach A. Diesterweg's Populäre Himmelskunde.

Sterne * * + + . Größe
1^{te} 2^{te} 3^{te} 4^{te} 5^{te}

Sternbilder der Äquatorialzone.

Capítulo 15

Ornamentos

As pranchas 57-63 mostram a riqueza ornamental desses indígenas.

Cada padrão que eles aplicam nas cascas que perfazem as paredes das suas casas, nos adornos, no seu corpo, tem o seu nome que, graças a uma longínqua semelhança com animais ou plantas ou ao menos a suas parciais características especiais, os relacionam com eles.

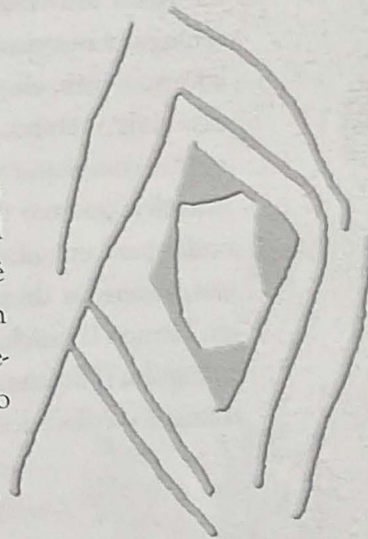
Se eu quisesse me aprofundar no significado de cada um dos padrões e na sua origem, ultrapassaria os limites desta comunicação. Isso ficará reservado para um trabalho especial, no qual tratarei da altamente desenvolvida arte do trançado e da cerâmica. Neste contexto, referindo-me a minha volumosa coleção, provarei que a maioria desses ornamentos é derivada dos padrões técnicos de trançado. O meu amigo e colega Max Schmidt já exprimiu isso pela primeira vez, falando da ornamentação dos indígenas do Xingu, convencendo-nos e comprovando o que afirmava com exemplos em muitos lugares¹⁰⁰.

⁹⁹ Umáua - rã. Mã = caminho.
¹⁰⁰ Globus, vol. LXXXVI, p. 119 e segs.; Zeitschrift für Ethnologie; do ano 36°, p. 490 e segs.; Indianerstudien in Zentral-Brasilien (Estudando indígenas do Brasil Central), Berlim, 1905, p. 330 e segs..

Aqui vou-me referir brevemente apenas a poucos dos mais freqüentes padrões representados nas nossas pranchas.

A fig. 49a mostra o padrão do trançado de um cesto dos Umáua. O artesão chamou todo este desenho simplesmente “uaalúma”, ‘cesto’.

O mesmo padrão, que um pouco diverge nos ornamentos trançados por indígenas do Uaupés, é encontrado também nas cestas da Guayana, o que não causa estranheza, porque estas tribos Karaíbas do Alto Yapurá se separaram dos seus parentes orientais, emigraram e se estabeleceram no seu atual espaço residencial, “nos tempos históricos”. Isso também é reconhecível no mesmo feitio de instrumentos, e também nas coincidências lingüísticas¹⁰¹. Os ganchos duplos no desenho são padrões das joelheiras¹⁰². Este esquisito desenho quadriculado representa “a pele de um pequeno peixe”¹⁰³.



¹⁰¹ Cf. também: STEINEN, K. v. d.. *Duch Zentral-Brasilien*. Leipzig, 1886. p. 300.

¹⁰² Como nas tribos do Uaupés, assim também os homens e as mulheres Umáua usam, especialmente nas danças, estreitas faixas amarradas nas pernas abaixo do joelho. Essas faixas, feitas com grande sentido de habilidade artística de fibras vegetais, reproduzindo os mesmos padrões encantadores que nós admiramos nos seus trabalhos de trançados.

¹⁰³ Yarakí, em Língua geral, é o nome desse pequeno peixe.

A fig. 58b mostra a superfície de um banquinho, como é de uso comum no rio Uaupés. Esses banquinhos, que podem chegar até 135 cm e mais de comprimento, atingindo apenas 45 cm de largura, são lavrados de uma só peça de madeira¹⁰⁴. No assento pintado de vermelho está reconhecível o puramente técnico padrão preto de trançado¹⁰⁵.

Para pintar, o artista primeiro usou uma régua que ele tinha recortado de uma folha de palmeira, traçou os retângulos marginais e depois preencheu-os com o padrão de adorno. Nisto, ele começou no centro, com muito cuidado, mas com o tempo, ia perdendo a paciência e em ambos os cantos completou a obra sem acabamento. Os triângulos isósceles, que nas margens emolduram o desenho, sempre onde aparecem, são chamados “desenho de morcego”, sejam eles tracejados de preto, como aqui¹⁰⁶, ou sejam deixados em branco (Prancha 60), ou tendo um ponto no meio do triângulo, (Prancha 59), ou ainda sendo em forma de dois triângulos colocados na mesma linha (Prancha 62).

Parece haver uma relação deste padrão com a figura triangular dos pequenos morcegos, que são assentados enfileirados nos troncos de árvores ribeirinhas. Quando a gente, viajando de canoa passa perto deles, eles acordam espantados e voam em volta dos remadores. Muito semelhante motivo de triângulo encontra-se com o mesmo nome na ornamentação dos indígenas do Xingu¹⁰⁷.

A fig. a da mesma prancha 58 reúne muitos ornamentos. No desenho mais ao alto, há uma fileira de losangos que se tocam entre si. Seu significado é de “pequenos peixes”. Os múltiplos tracinhos curtos representam as espinhas. Uma metade de cada losango fornece a cauda do peixinho seguinte: . O motivo ziguezague da terceira faixa encontramos na faixa central da prancha 60 . Numa longa denominação que me deram para este motivo está incluída uma palavra Tukano, que significa “cupim”. Pode ser que as galerias curvilíneas desses “destruidores de tudo” tenham dado o nome a esse motivo ornamental.

¹⁰⁴ Na ilustr. 2 no texto, os pintores Umáua, estão acocorados nos tais banquinhos.

¹⁰⁵ O mesmo padrão encontra-se na prancha 60, acima do pote esquerdo.

¹⁰⁶ Cf. também as pranchas 59, 60, 62.

¹⁰⁷ Cf. K. v. Steinen. *Naturvölker*. p. 266 e segs.. Fig. 10, prancha XXII, fig. 1, ilustr. 48, 52.

Os quadrângulos acrescentados à terceira faixa contêm isoladas partes encaixadas . Estes quadrângulos têm o nome de “ninhos de passarinhos”.

Na parte superior da prancha, os desenhos de ganchos na prancha 59,  chamam-se “seringueiras com pequenos galhos”.

Os desenhos na parte inferior dessa prancha 59, que lembram as cruzes heráldicas de Antônio,  foram chamados de “cabeça de lagarta”. Os dois itens ilustrados destes últimos motivos encontram-se principalmente nos maracás que acompanham as danças dos indígenas.

O motivo de caracóis , encontrado no centro da prancha 59, às vezes executado desigualmente, é chamado “Desenho do Avental de Miçanga”, porque está representado nos aventais femininos de dança.

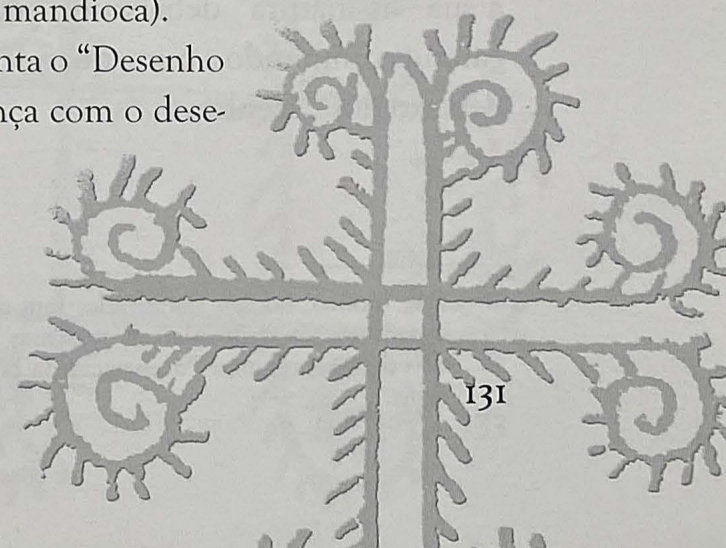
A prancha 60 mostra duas vasilhas, emolduradas por uma rica ornamentação. Estes vasos, cujas formas divergem totalmente dos demais vasilhames desses indígenas, são usados somente nas festas dançantes. Neles apresentam o apreciado kaapí, que é uma bebida amarga, feita de folhas e de casca de Banistéria¹⁰⁸, e que produz um efeito semelhante ao do ópio.

Especialmente o pote à direita foi desenhado com todos os seus pormenores característicos. Vemos o pescoço, a corda que serve para pendurar o vaso, duas orelhas semelhantes, a colher para pegar o pote, o bojo, o pé longo e antes de tudo sua pintura típica. Ambos os potes estão colocados sobre os baixos banquinhos, desenhados em perfil, onde o desenhista bem representou o assento côncavo.

O motivo de caracol, na margem esquerda da prancha 60,  que é igual ao motivo da prancha 59, “Desenho do Avental de Miçanga”, aqui é chamado de “Desenho do Ralo”, porque nos ralos, nos quais é ralada a mandioca, estão inseridas as pedrinhas, formando o presente motivo. Este mesmo padrão encontra-se também nas pranchas 61 e 62.

O padrão da margem direita da prancha 60, também encontrado nas pranchas 57, 61, 62, e 63,  é chamado “Desenho de Beijú”. Nós o encontramos especialmente como padrão de trançado, nas grandes peneiras e nos balaaios, que servem para guardar os beijús (bolos de mandioca).

A margem superior da prancha 60 apresenta o “Desenho de Tartaruga” , por apresentar semelhança com o desenho encontrado no casco da tartaruga.



¹⁰⁸ Banisteria Caapi Spruce.

Embaixo do vaso da direita, nas duas faixas, está o “Desenho de Espinha”, .

Embaixo dele, o motivo de zigzague é chamado “Desenho do Kaapi”: ele alude ao cintilar da vista que aparece quando se toma a bebida do Kaapi¹⁰⁹.

A prancha 57 oferece, além dos ornamentos mencionados, alguns desenhos que seriam dificilmente definíveis, sem a menor explicação do autor.

Os três ângulos do campo superior podem ser considerados como contornos da fachada da casa, e assim foram denominados como “casa”.

Embaixo deles, vemos entre dois esteios, a porta elevada da entrada que na realidade consta de várias camadas de folhas de palmeiras, impressadas entre ripas de paxiubeira. À sua esquerda está o desenhista, em total nudez. A figura da direita representa a “saída” da casa.

Orgulhando-se com a sua obra, o desenhista colocou a sua “assinatura” debaixo do seu desenho, com algumas garatujas, imitando a mim, quando eu escrevia as explicações debaixo dos desenhos.

¹⁰⁹ Este motivo, no seu significado, tem alguma analogia nos motivos de ornamentação denteada nas máscaras de Borboleta dos Kobéua, que deveriam representar “o esvoaçar da borboleta”. Cf. a ilustração 9, no texto.

Meu amigo e remador Yeepásonea, a quem devo entre outros desenhos as pranchas 61, 62 e 63, era um “desenhista especial”. Com predileção ele desenhava as fachadas de casas, ricamente ornamentadas.

As gigantescas casas comunitárias dos indígenas do Uaupés, como a maloca dos Tukano de Pari-Cachoeira (no rio Tiquiê), tendo uma altura de 10 metros, comprimento de 29 metros e a largura de 21 metros, desperta em nós uma justa admiração. Os poderosos esteios e as vigas dessas casas, como elogiosamente já Martius anotou, “sem uso de ferro e de pregos, amarrados somente com os cipós”¹¹⁰, com o teto coberto com grossa camada de folhas de palmeira, garantem um abrigo seguro contra os temporais dos trópicos (Cf. a ilustração 4, no texto). A parte frontal costuma ser revestida com cascas de árvores, até a altura do homem. Frequentemente está adornada com ricos ornamentos coloridos, como se pode ver na ilustração 10 no texto e nas pranchas 43 e 54.

¹¹⁰ MARTIUS, *op. cit.*, vol. III, p. 1217.

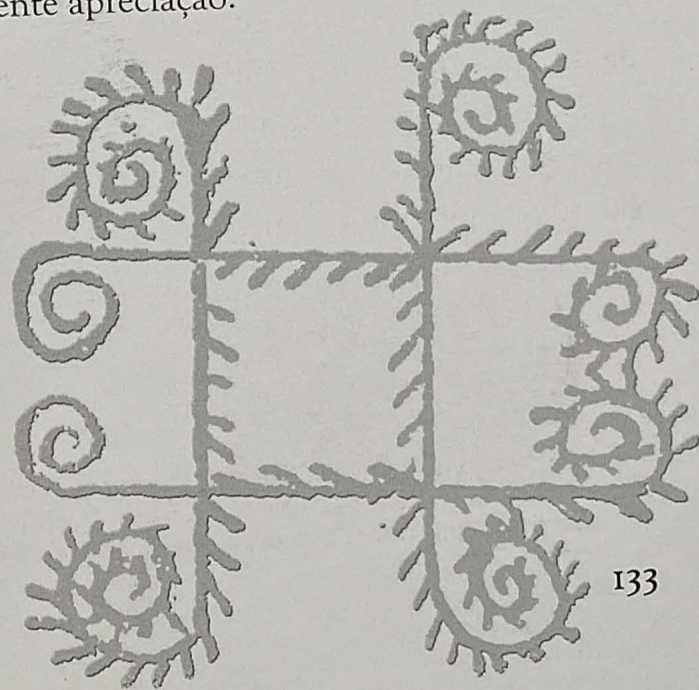
Desenhar tais fachadas ornamentadas era uma especialidade do meu amigo Yeepásonea, e ele fazia isso bastante bem. Quando demorávamos na sua aldeia, eu saía com outras pessoas para caçar, e ele pedia um favor especial, ou seja, poder ficar em casa e desenhar. Ele passava longas horas acorado, em posições tão incômodas, no seu banquinho baixinho e desenhava “uií - uií - uií” (casas-casas-casas), em parte à mão livre (Prancha 61), em parte usando a já mencionada régua, feita de uma nervura da folha de palmeira, para traçar linhas retas (Pranchas 62 e 63).

Ele procurava sempre colocar o número mais possivelmente elevado de variados motivos sobre uma casa. Por conta dos prediletos ornamentos, na prancha 61 ele até deixou os representantes dos habitantes ficarem apenas em contornos pouco definidos. Quando depois de um ano (em fevereiro de 1905) encontrei de novo Yeepásoneá, ele ainda desenhava casas. Assim foi feito o desenho da prancha 63, uma casa, e em frente dela três habitantes. Quando falhou desenhando o rosto da pessoa à esquerda, borrou-o impiedosamente. As outras duas pessoas parecem bastante bem e olham bem nutridas para o mundo, do modo contrário das pessoas desenhadas nos cantos superiores desta prancha.

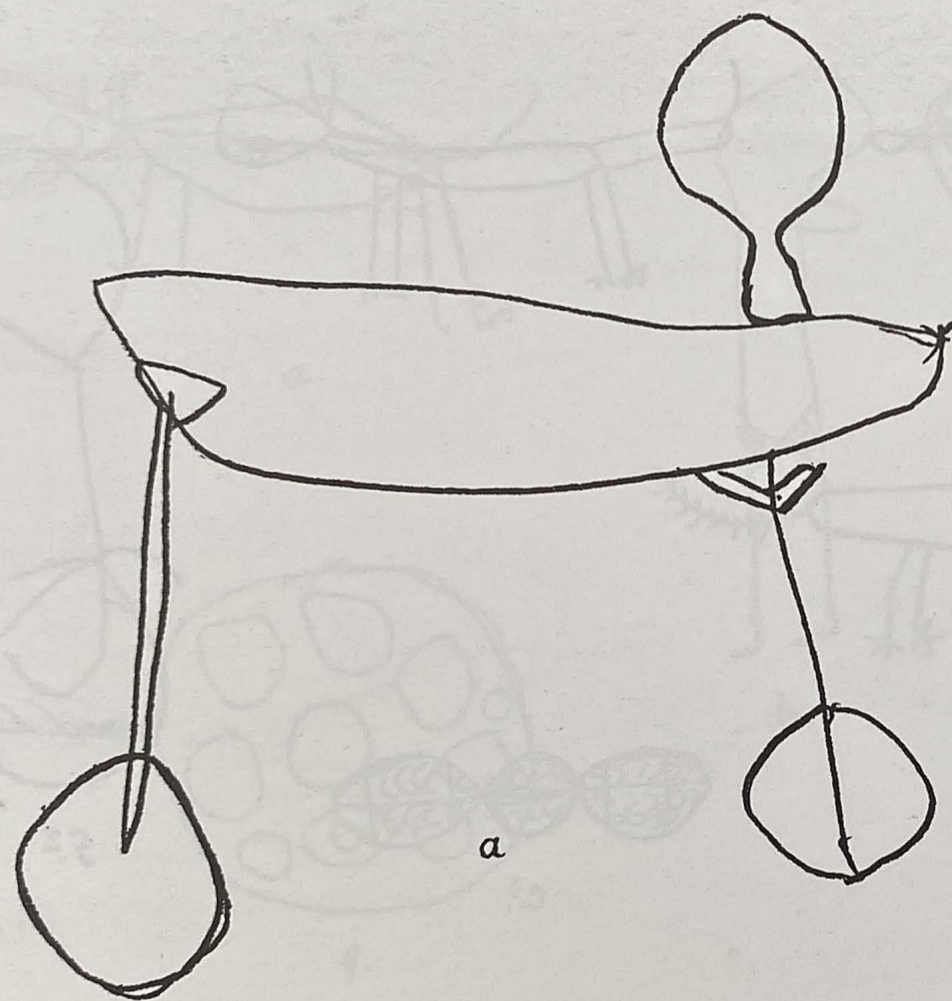
A figura da esquerda representa o meu ajudante, Otto Schmidt de Vitória, do Estado do Espírito Santo, no Brasil: é um gigante da Pomerânia, imberbe, de cabelos cor de linho, meu camarada fiel nas viagens de dois anos.

A figura da direita mostra a mim mesmo, com bigode marcial, que durante a vida das minhas excursões tinha crescido de tal maneira que eu podia colocar as pontas atrás das orelhas, provocando um regozijo geral dos indígenas, ou deixava que as crianças amarrassem suas pontas por cima do meu nariz.

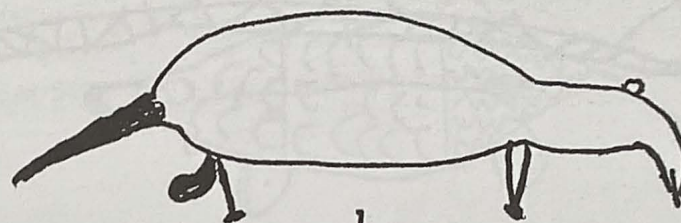
Despeço-me agora dos meus leitores, esperando logo revê-los de novo, para que eu lhes possa contar sobre os costumes e usos dos meus amigos morenos, cujos esforços artísticos submeto mais uma vez à sua indulgente apreciação.



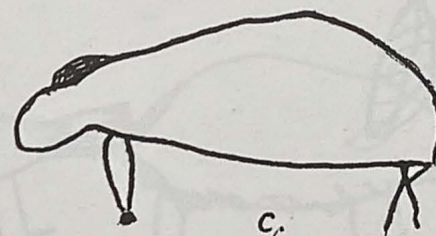
Franchas



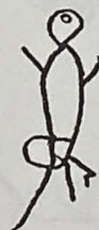
a



b.



c.

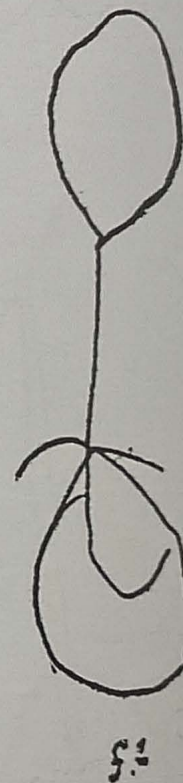
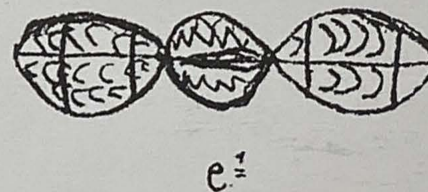
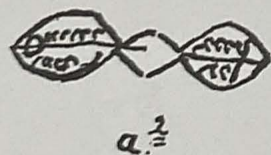
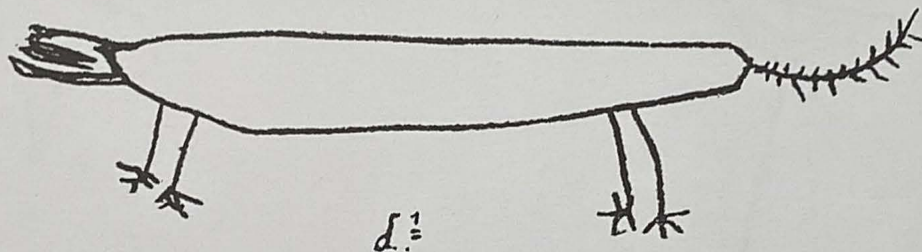
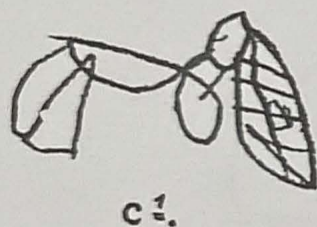
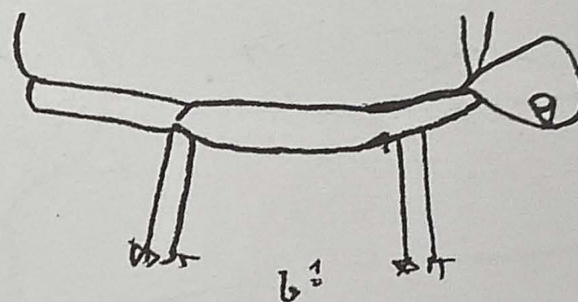
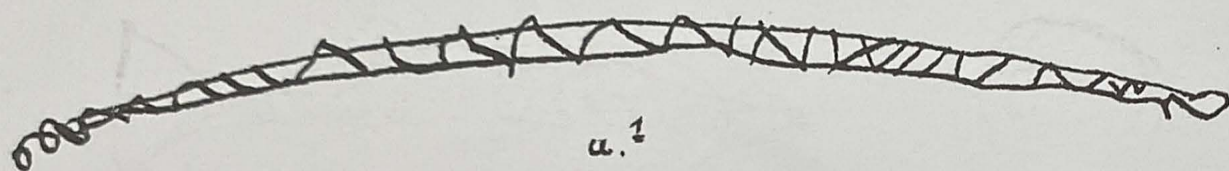


d.

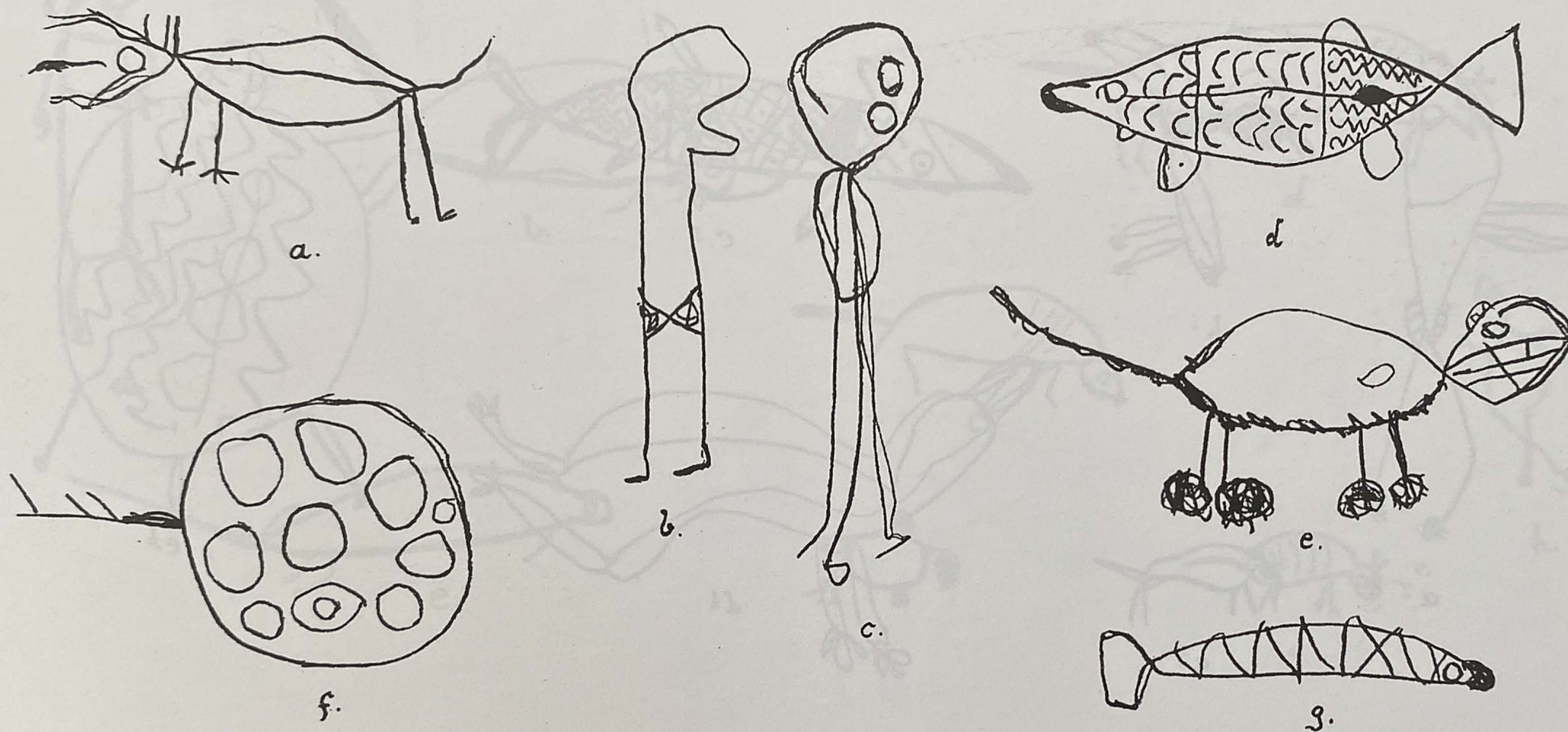


e.

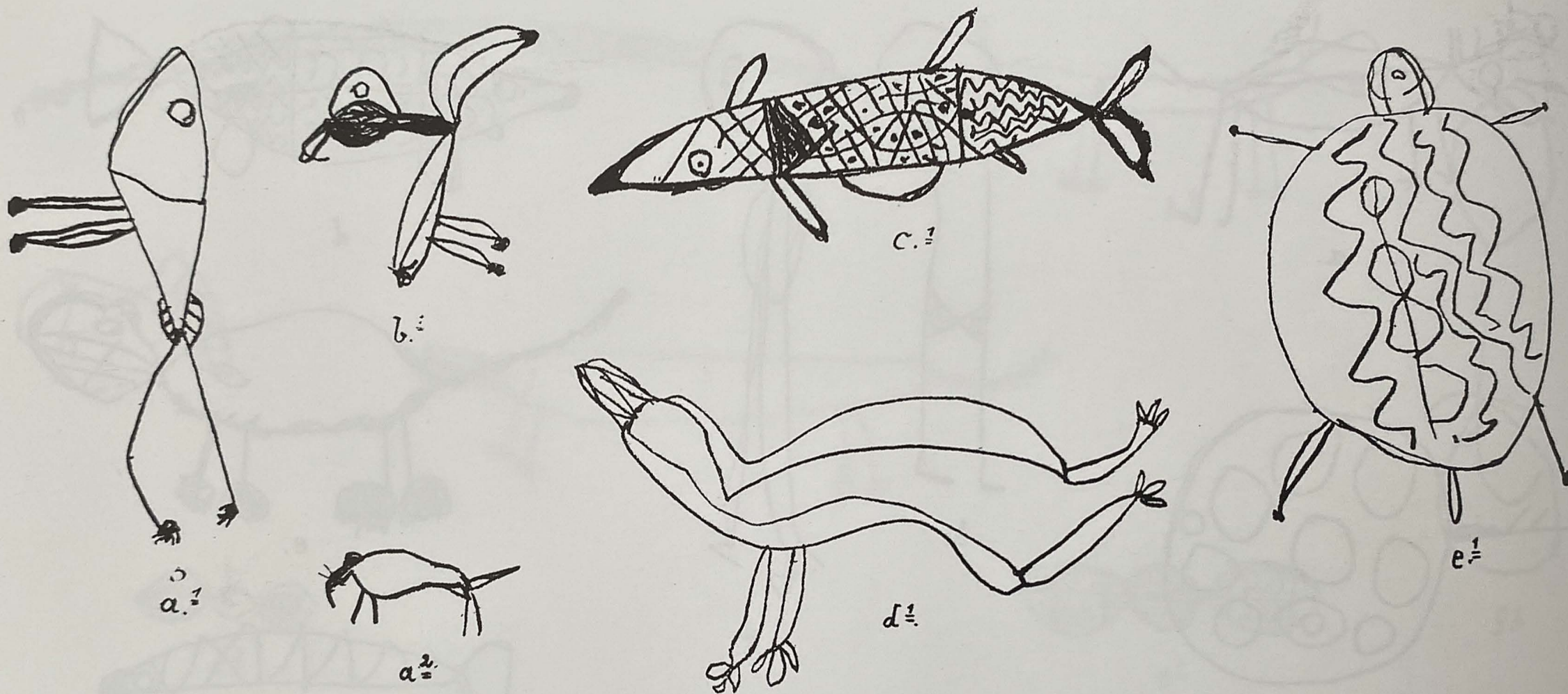
Tribo: Ipuriná.
 Nome do desenhista: Yámano.
 Lugar: rio Ituxy (rio Purus).
 Figuras: a. Homem na canoa. b. Tamanduá grande.
 c. Anta. d. Macaco-barrigudo. e. Tartaruga.



Tribo: Ipuriná.
 Nome do desenhista: =1 Mapéu. =2 Yámano.
 Lugar: rio Ituxy (rio Purus).
 Figuras: a=1 Cobra. b=1 Veado. c=1 Arara.
 d=1 Jacaré. e=1, a=2 Mãe dos peixes. f=1 Árvore.



Tribo: Ipuriná.
 Nome do desenhista: Mapéu.
 Lugar: rio Ituxý (rio Purus).
 Figuras: a. Cachorro. b. Fantasma. c. Lagarto pequeno.
 d. Peixe Matrinxão. e. Onça. f. Arraia (Ip.: paueru).

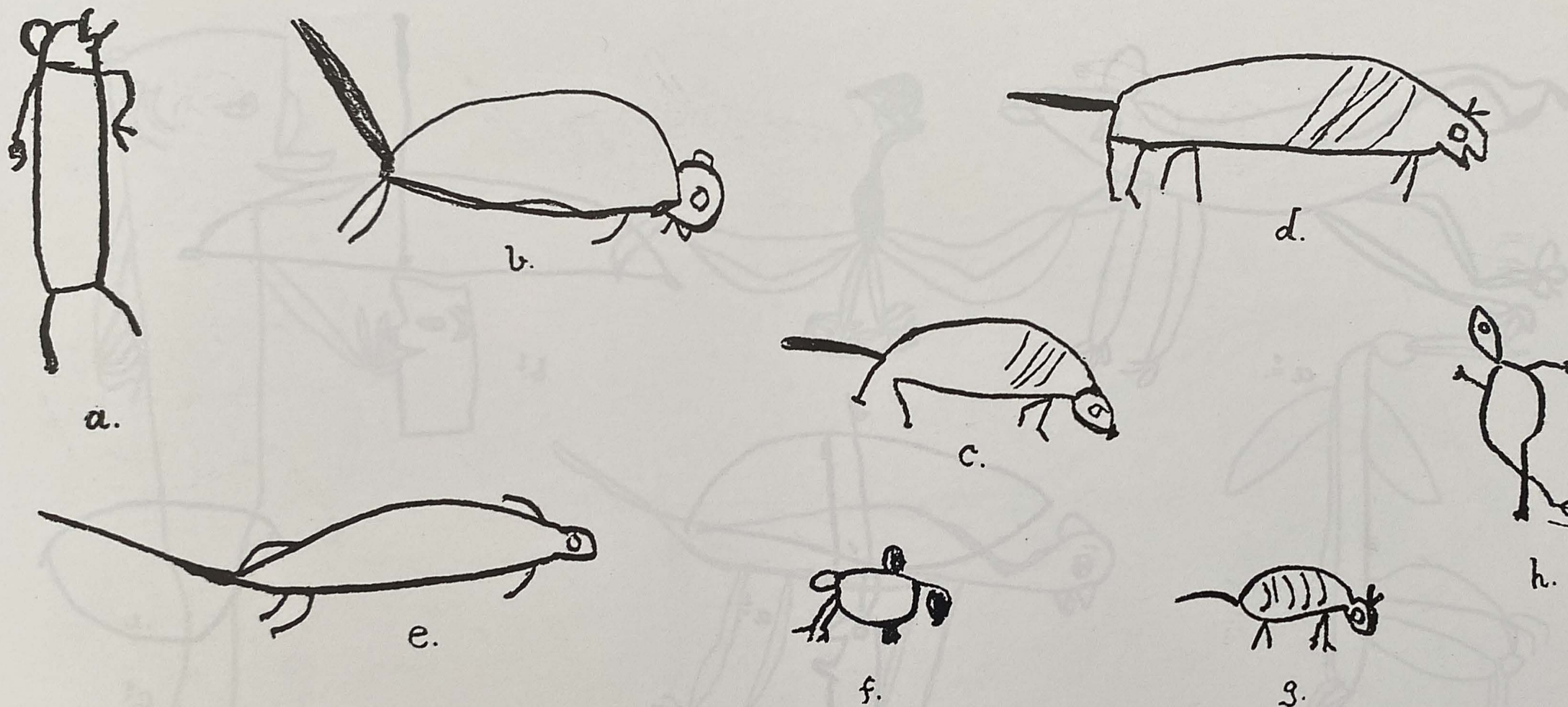


Tribo: Ipuriná.

Nomes dos desenhistas: =1 Mapéu. =2 Yámano.

Lugar: rio Ituxý (rio Purús).

Figuras: a=1 Sapo. b=2 Papagaio. c=1 Peixe-Bicudo. d=1 Yakiránamboia (cobra-cigarra). e=1 Tartaruga grande. a=2 Tamanduá pequeno.

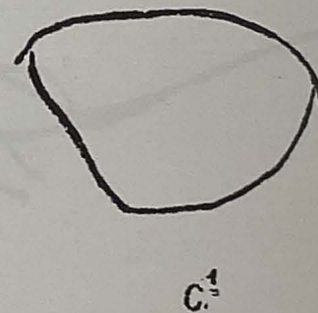
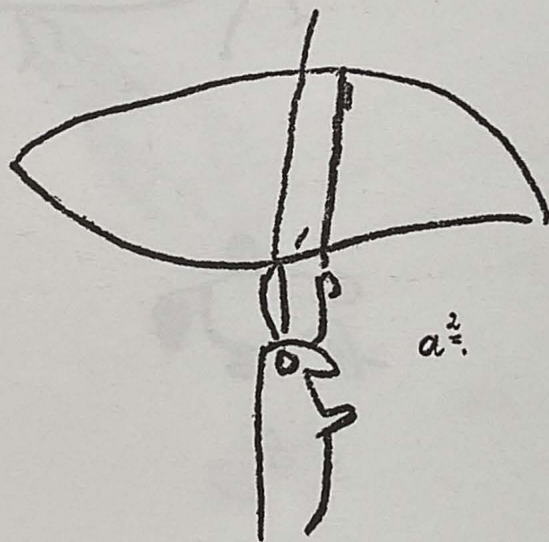
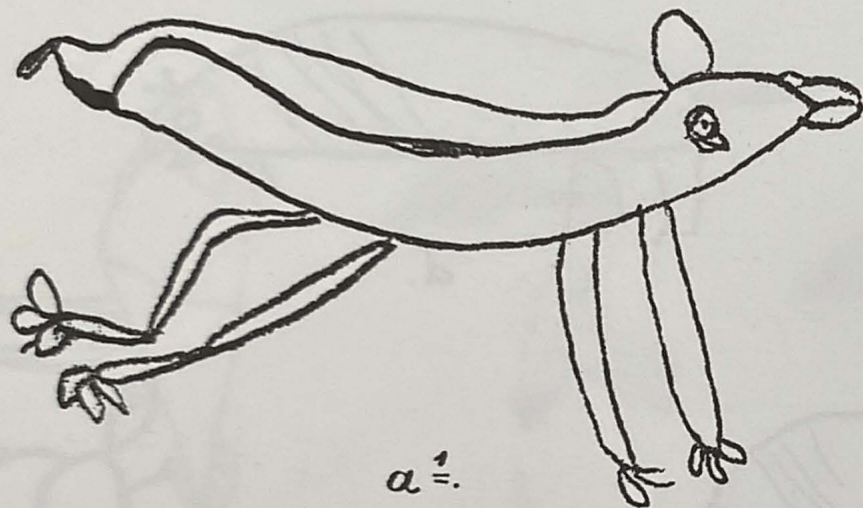


Tribo: Ipuriná.

Nome do desenhista: Yámano.

Lugar: rio Ituxy (rio Purus).

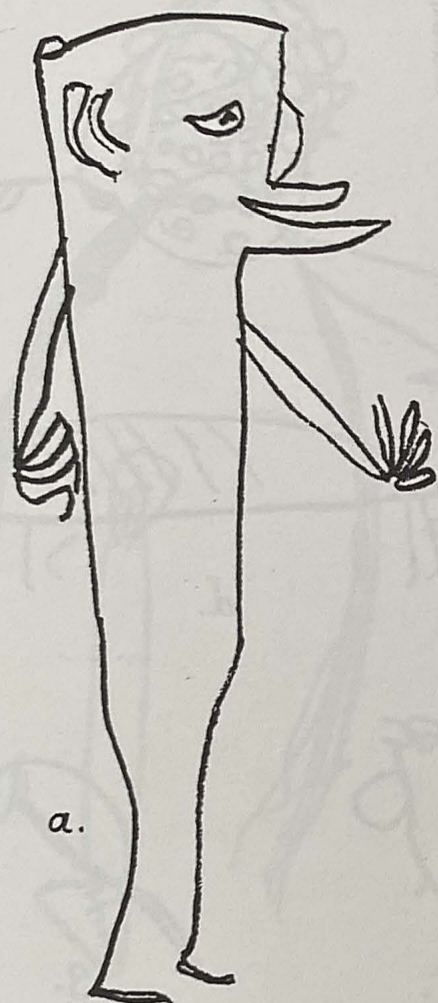
Figuras: a. Fantasma. b. c. Macaco barrigudo. d. Cacchorro.
e. Pequeno lagarto. f. Papagaio. g. Tatu. h. Sapo.



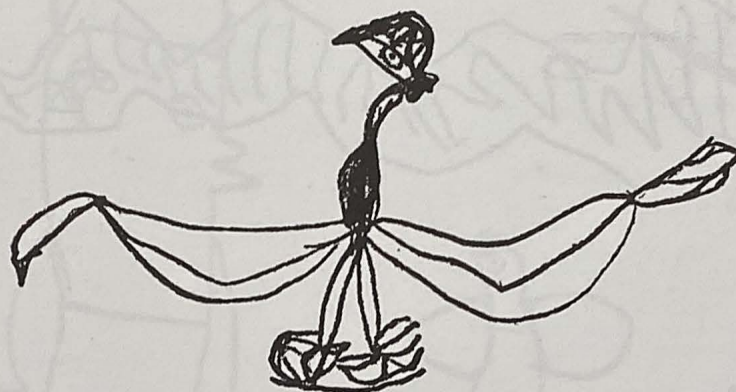
Tribo: Ipuriná.

Nomes dos desenhistas: =1 Mapéu. =2 Yámano.

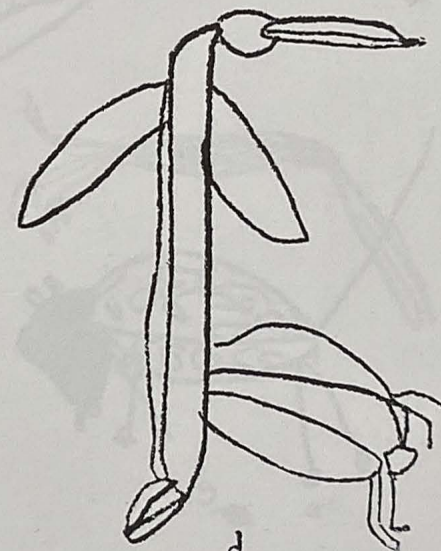
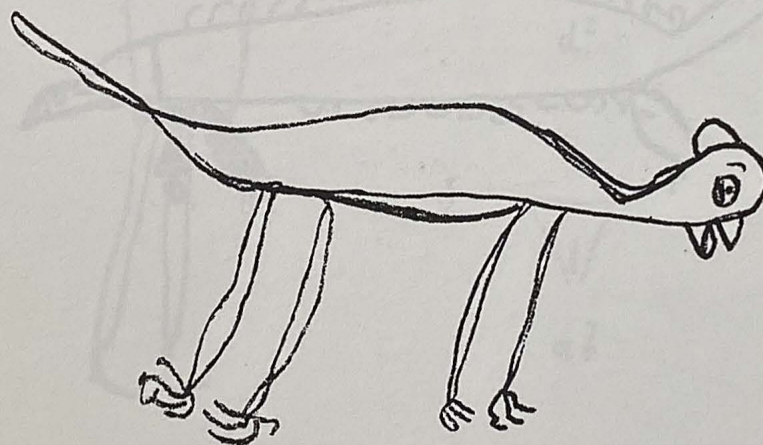
Figuras: a=1 Anta. b=1, a=2 Ipuriná flechando com arco.
c=1 Arco esticado (armado).



a.

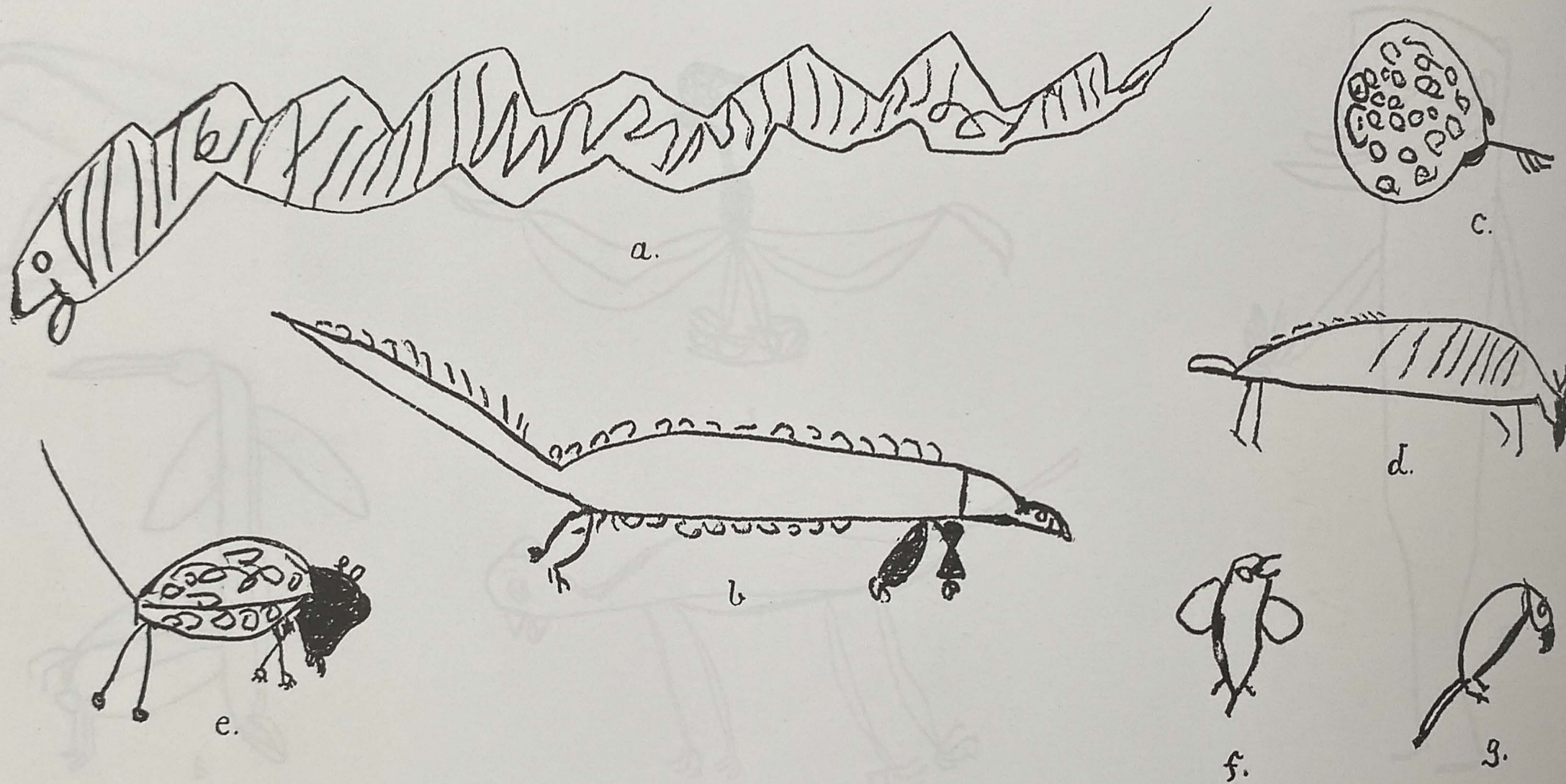


b.

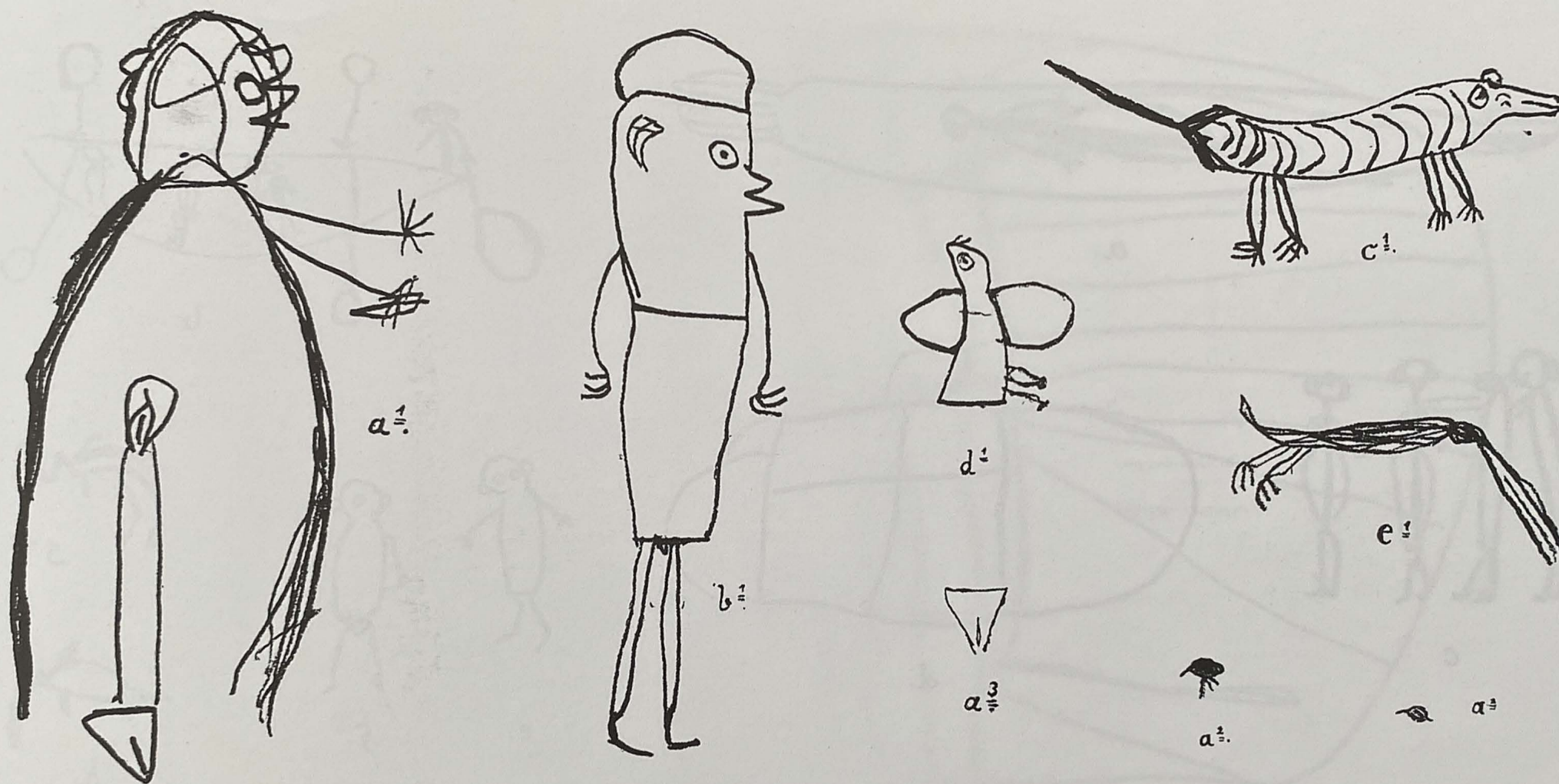


d

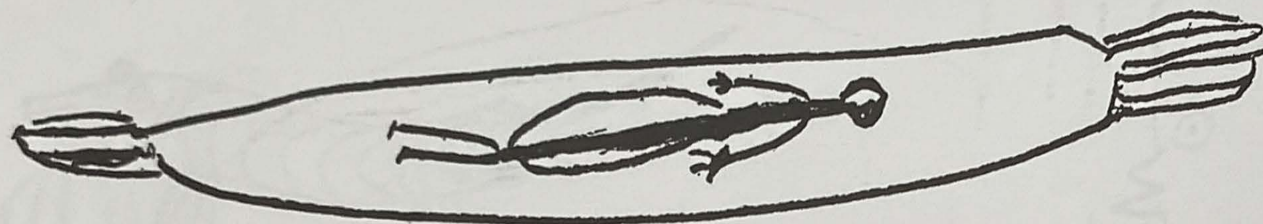
Tribo: Ipuriná.
 Nome do desenhista: Mapéu.
 Lugar: rio Ituxý (rio Purus).
 Figuras: a. Dr. Koch. b. Mutum sentado num galho.
 c. Macaco-coatá. d. Yaburú.



Tribo: Ipuriná.
 Nome do desenhista: Yámano. Lugar: rio Ituxy (rio Purus).
 Figuras: a. Cobra grande. b. Jacaré.
 c. Arraia. d. Veado. e. Onça. f. Morcego. g. Arara.



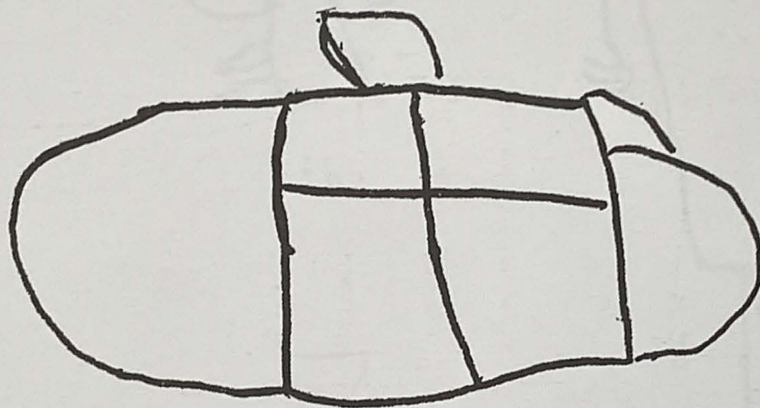
Tribo: Ipuriná.
 Nomes dos desenhistas: =1 Mapéu. =2 Yámano.
 Lugar: rio Ituxý (rio Purus).
 Figuras: a=1 Mulher sentada num tronco de árvore. b=1 Otto Schmidt.
 c=1 Tatú. d=1 Morcego. e=1 Tucano. a=2 Pium, mosquito sanguessuga.



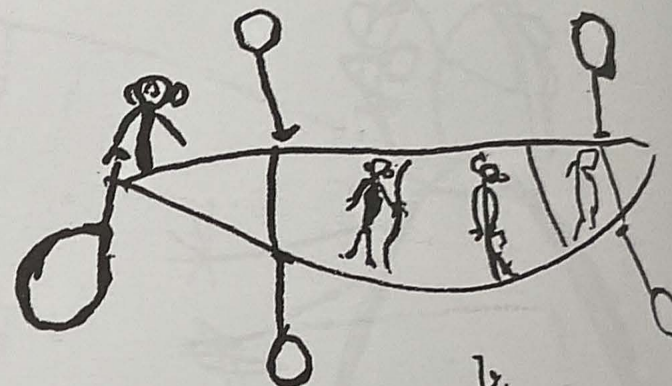
a.



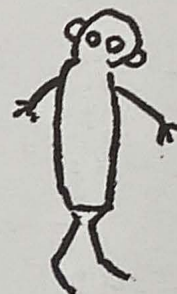
c



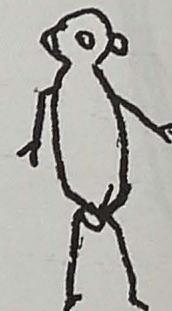
d.



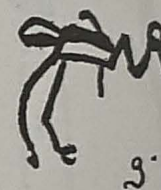
b.



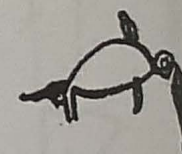
e.



f.

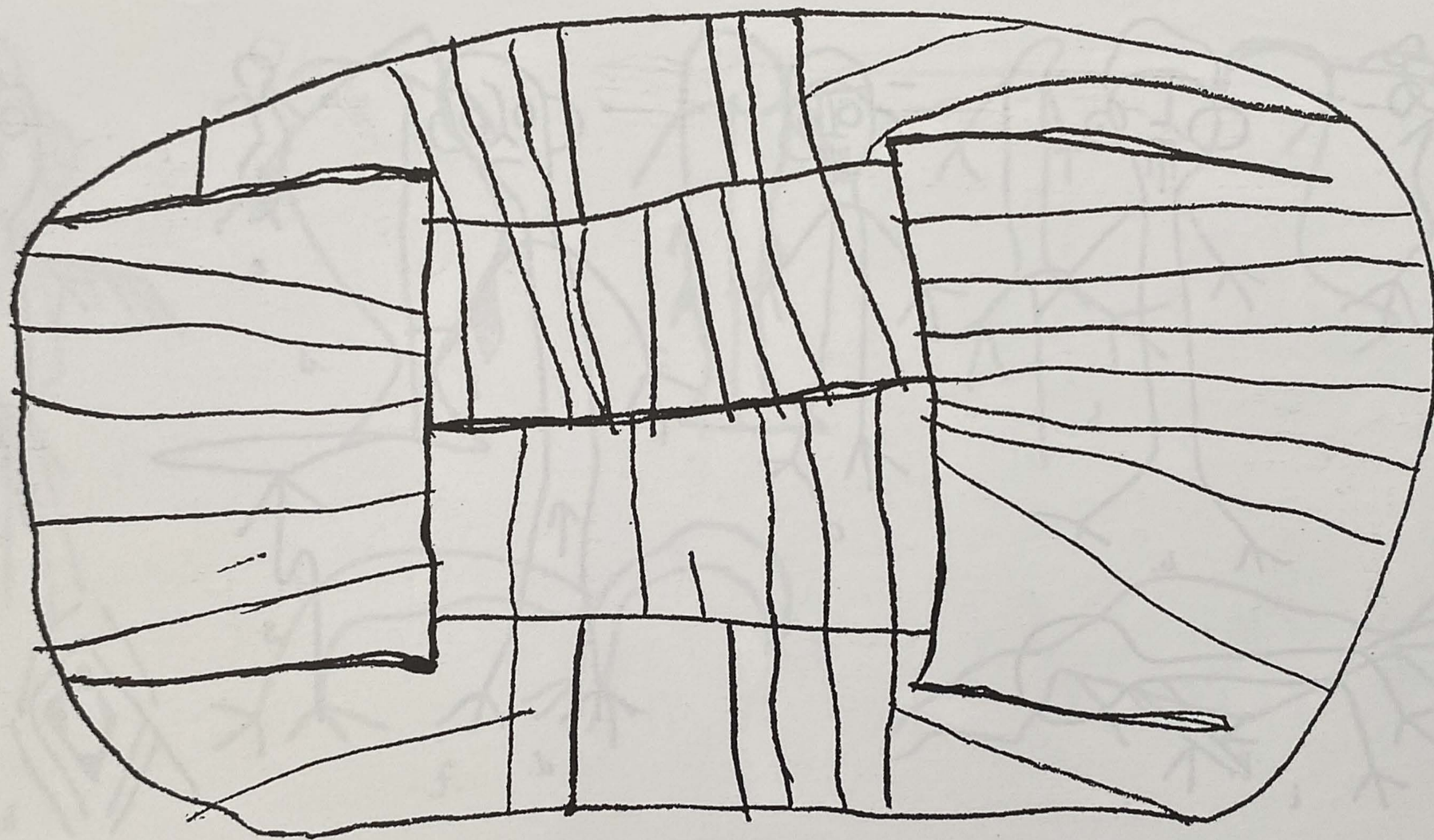


g.

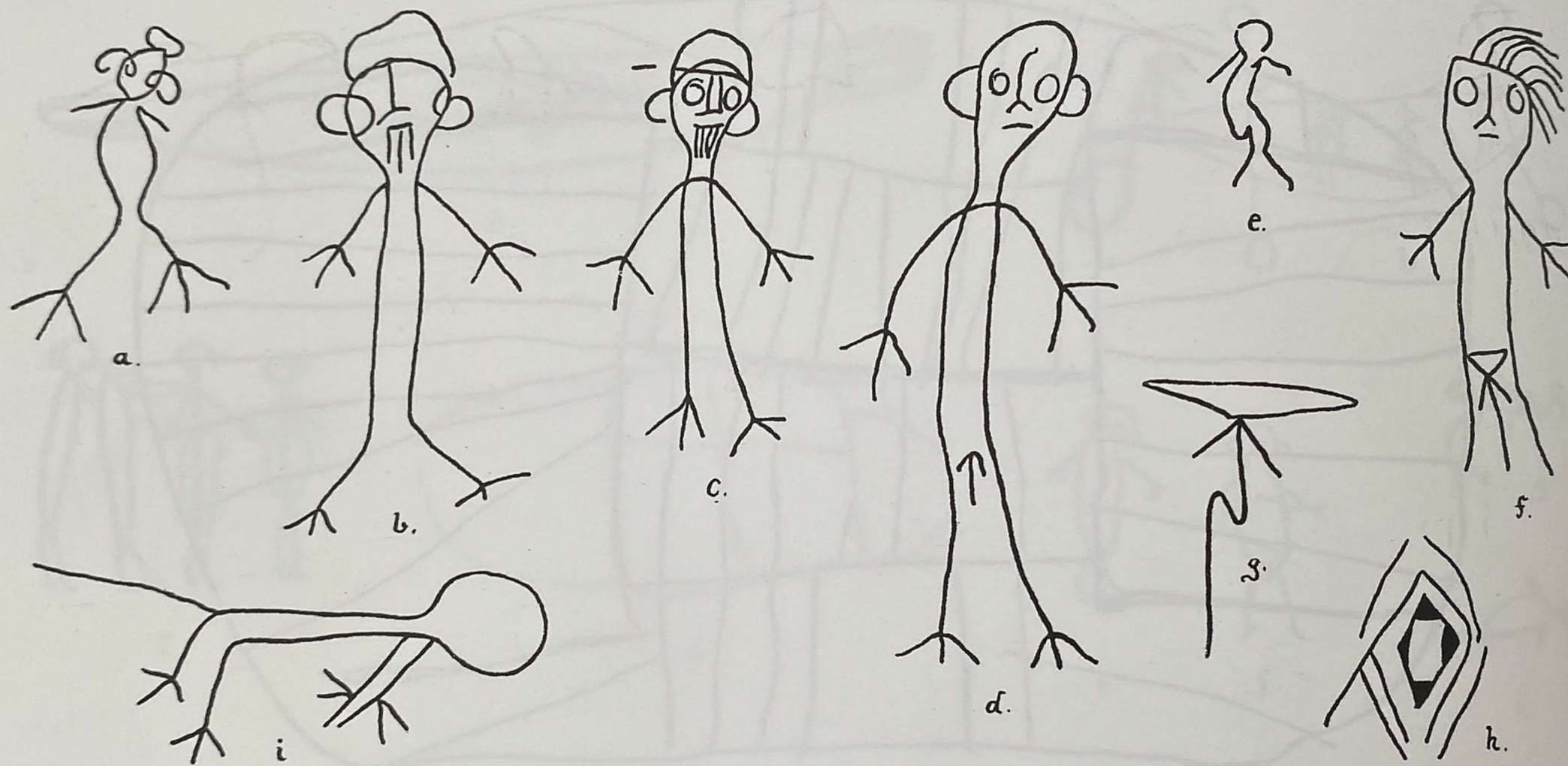


h.

Tribo: Ipuriná.
 Nome do desenhista: Yámano.
 Lugar: rio Ituxy (rio Purus).
 Figuras: a. Gente deitada na rede. b. Canoa com a tripulação.
 c. Ipuriná dançantes. d. A casa dos Ipuriná. e. Mulher. f. Homem. g. Garça. h. Tucano.

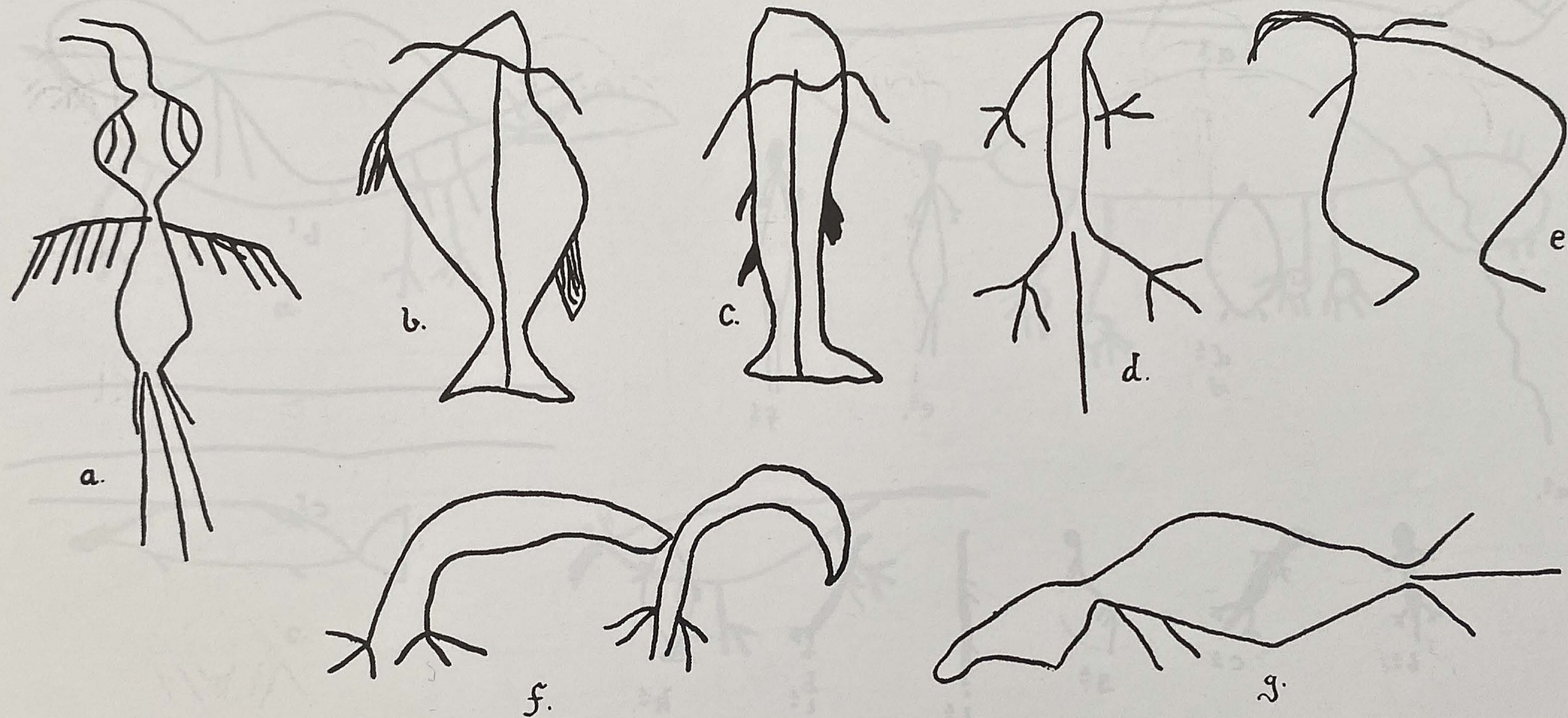


*Tribo: Ipuriná.
Nome do desenhista: Mapéu.
Lugar: rio Ituxý (rio Purus).
Figura: A casa dos Ipuriná.*

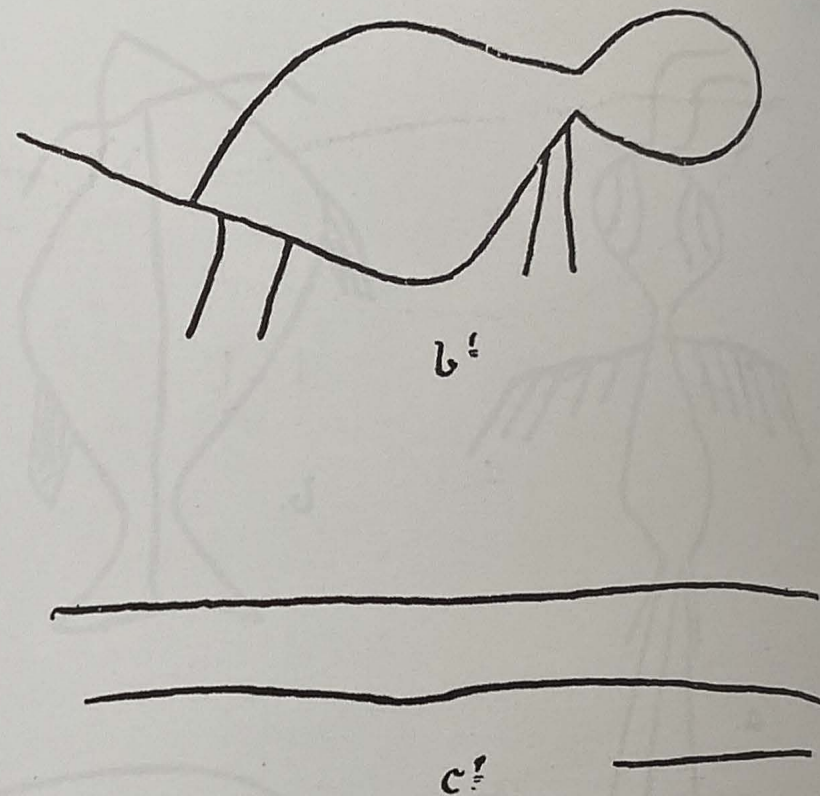
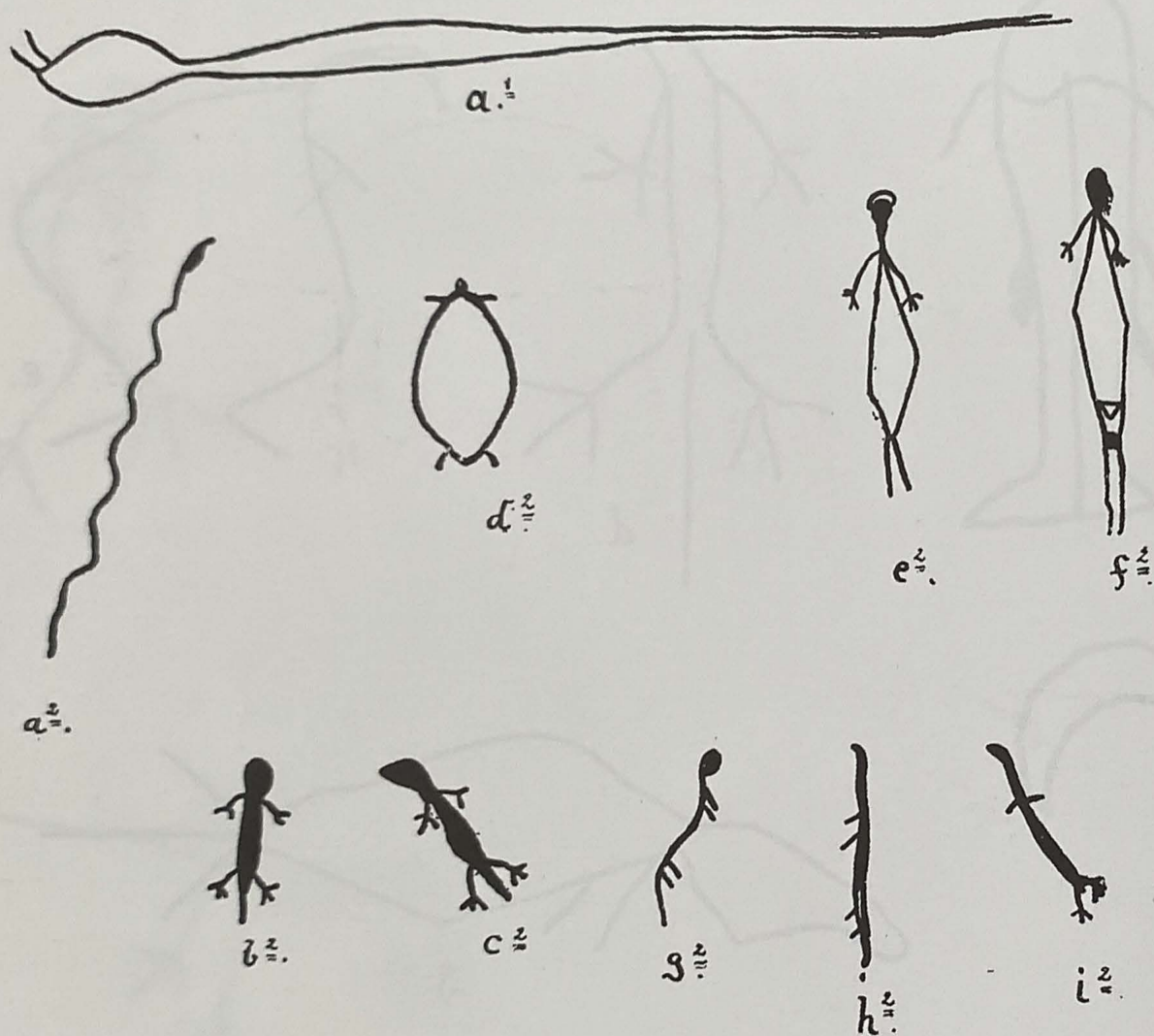


Tribo: Bakairí.
 Nome do desenhista: Lúchu.
 Lugar: Aldeia Maigéri no rio Kuliséhu (Alto Xingu).
 Figuras: a., b. Dr. Koch. c. Alfred Schreiner. d. Homem - Bakairí Maríku.
 e., f. Mulher. g. Ulúri. h. Meréschu-motivo. i. Macaco.

Tribo: Ba
 Nome do
 Lugar: Al
 Figuras: a



Tribo: Bakairí.
 Nome do desenhista: Lúchu.
 Lugar: Aldeia Maigéri no rio Kuliséhu (Alto Xingu).
 Figuras: a. Arara. b., c. Peixe. d. Lagarto. e. Tartaruga. f. Anta. g. Jacaré.

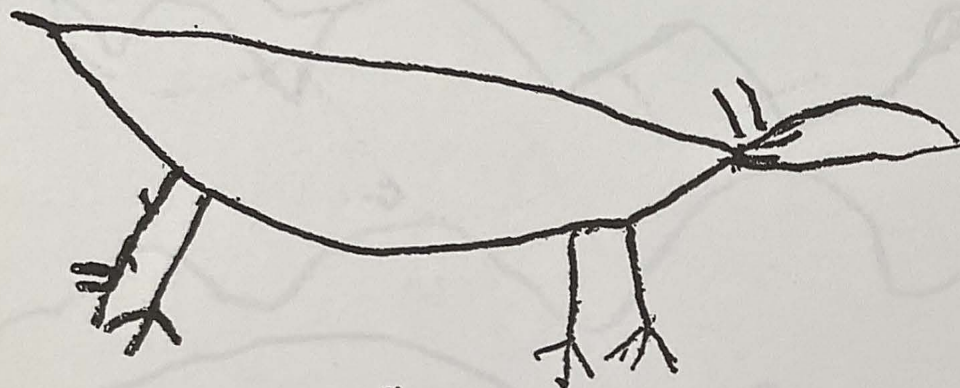


Tribo: Bakairí.

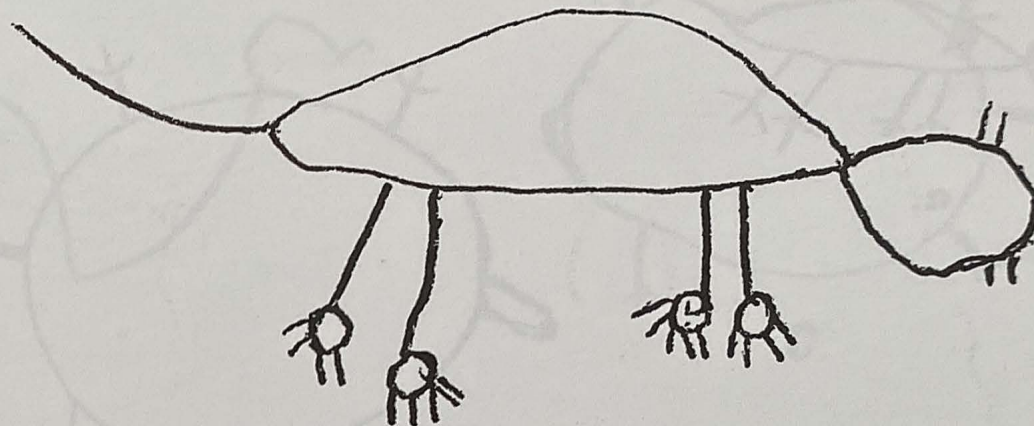
Nomes dos desenhistas: =1 Lúchu. =2 Gabriel.

Lugar: =1 Aldeia Maigéri no rio Kuliséhu (Alto Xingu). =2 Aldeia no Paranatinga (Alto Tapajós).

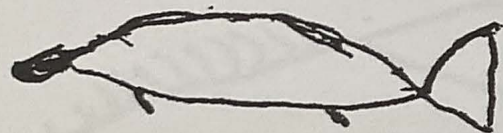
Figuras: a=1 Cobra. b=1 Onça. c=1 Mapa da aldeia Maigéri no rio Kuliséhu. a=2 Cobra. b=2 Macaco. c=2 Jacaré
d=2 Tartaruga. e=2 Dr. Koch. f=2 Mulher. g. Onça. h=2 Tamanduá. i=2 Arara. k=2 Peixe.



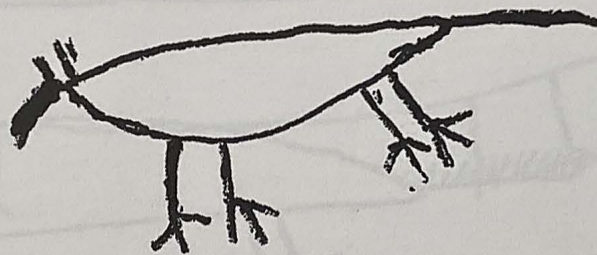
a.



b.



c.

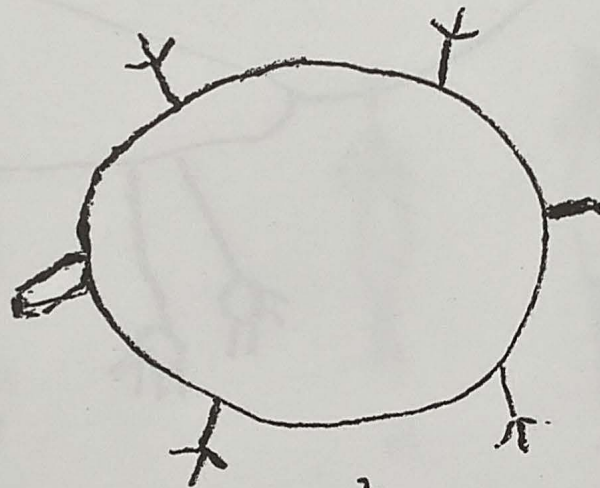


d.

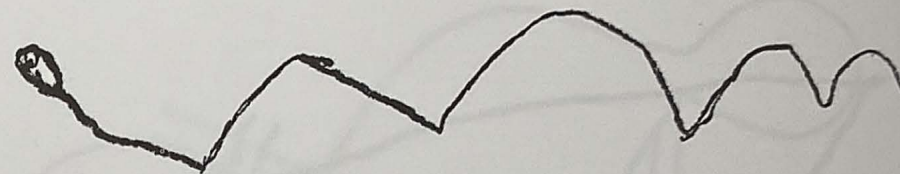
Tribo: Baniwa.
 Nome do desenhista: Hilário.
 Lugar: Aldeia Macaréno no rio Guainía.
 Figuras: a. Anta. b. Onça. c. Peixe-Piranha. d. Coati.



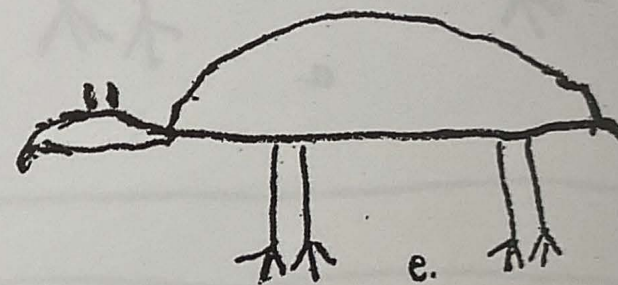
a.



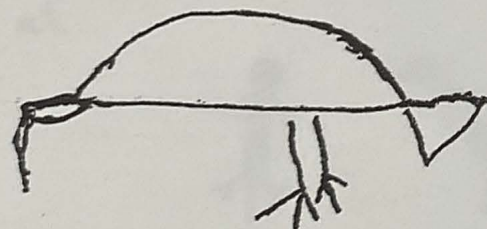
b.



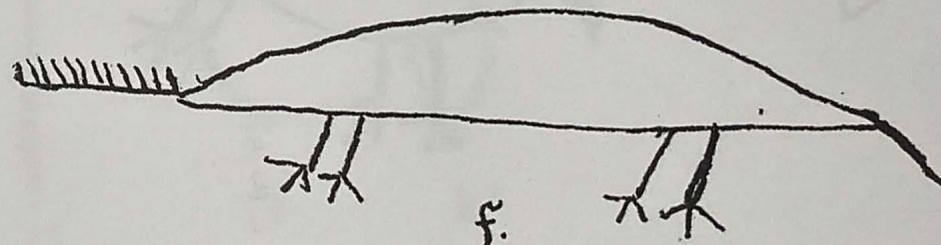
c.



e.

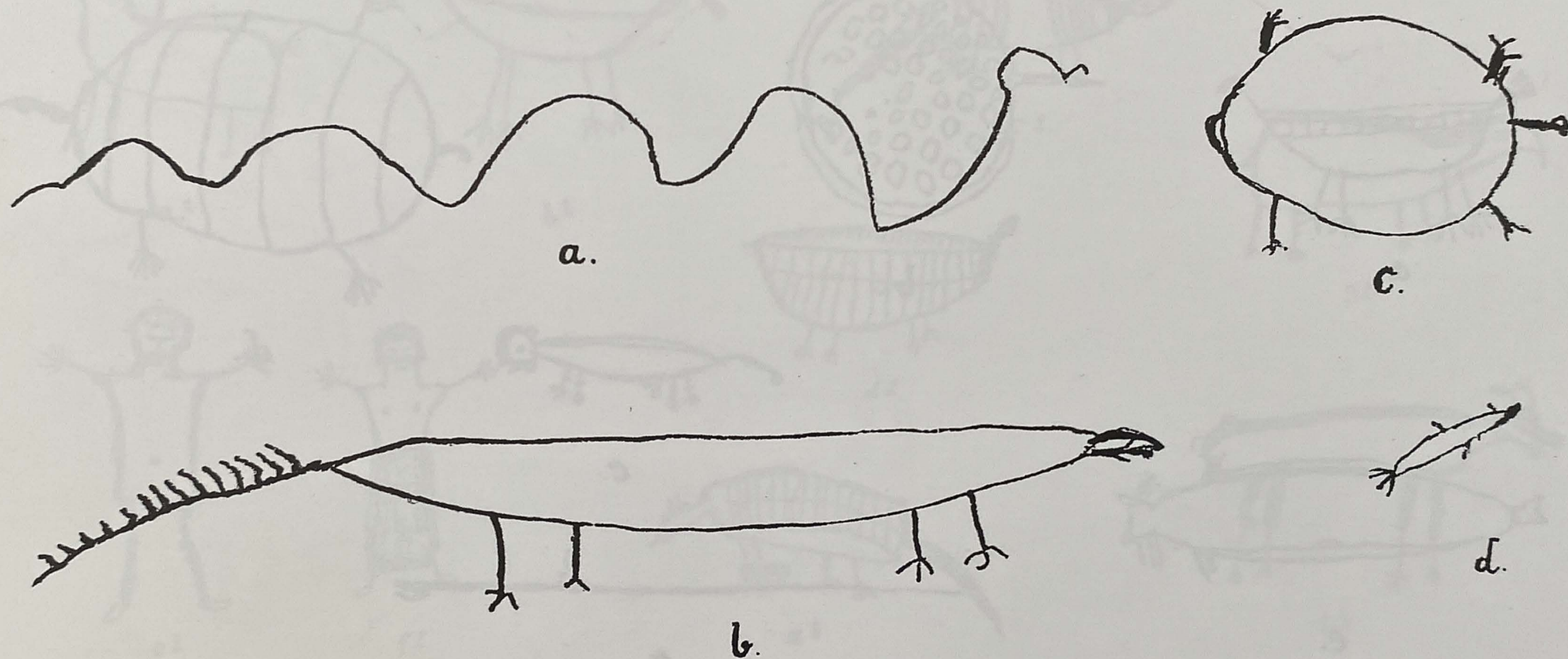


d.



f.

Tribo: Baniwa.
 Nome do desenhista: Hilário.
 Lugar: Aldeia Macaréno no rio Guainia.
 Figuras: a. Macaco. b. Tartaruga. c. Cobra. d. Tucano. f. Jacaré.

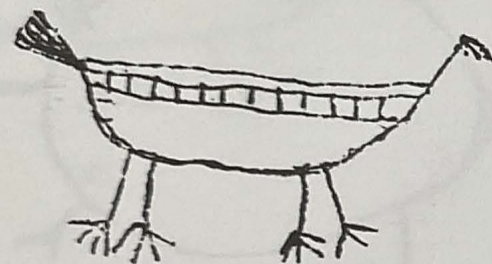


Tribo: Baniwa.

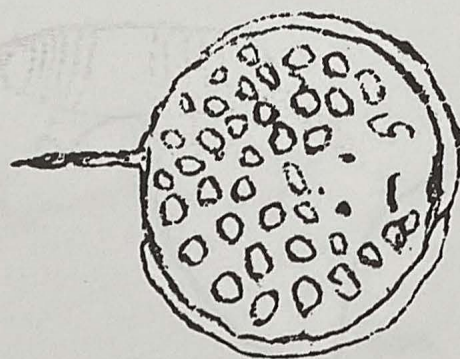
Nome do desenhista: Hilário.

Lugar: Aldeia Marabitána no Alto Rio Negro.

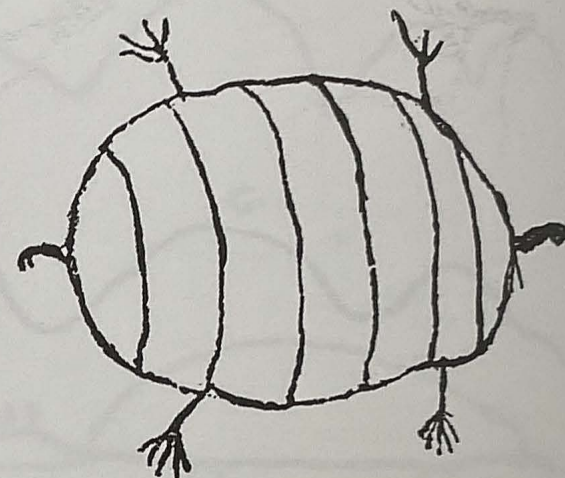
Figuras: a. Cobra. b. Jacaré. c. Tartaruga. d. Peixe.



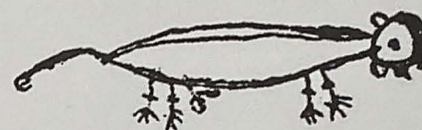
a.



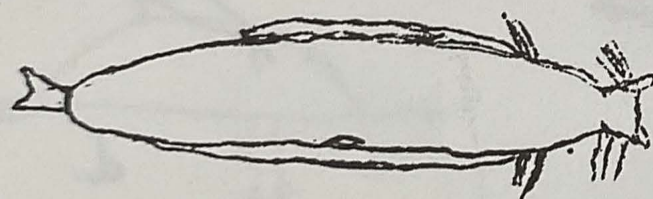
b.



d.



c.



e.



f.

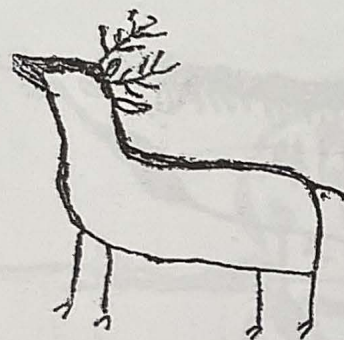
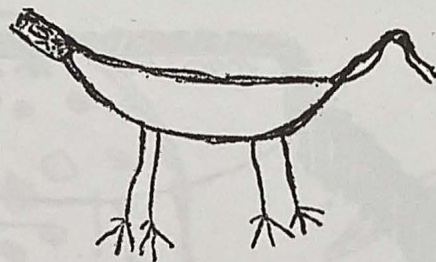
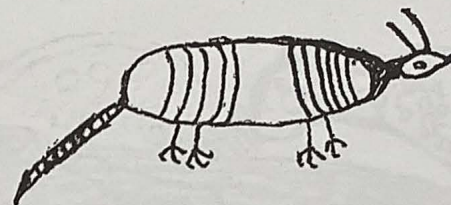
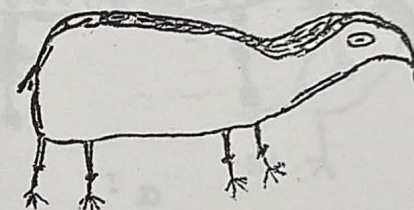
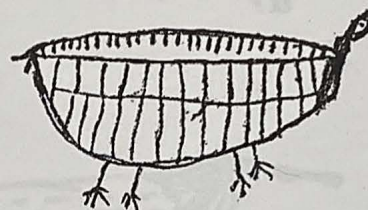
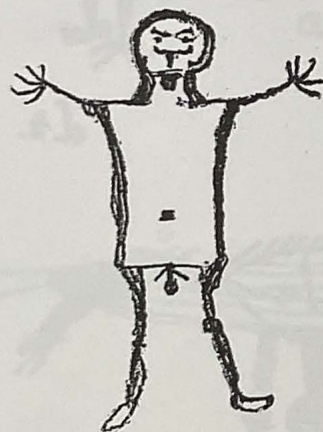
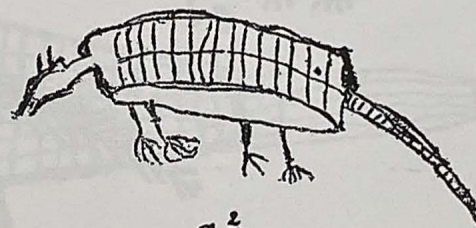
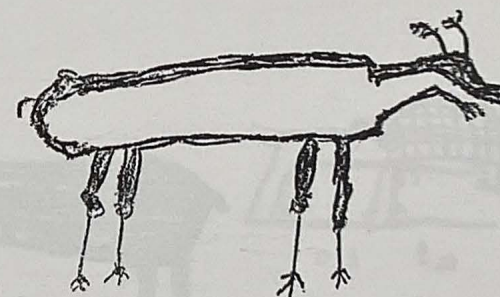
Tribo: Baré.

Nome do desenhista: Hyacinto.

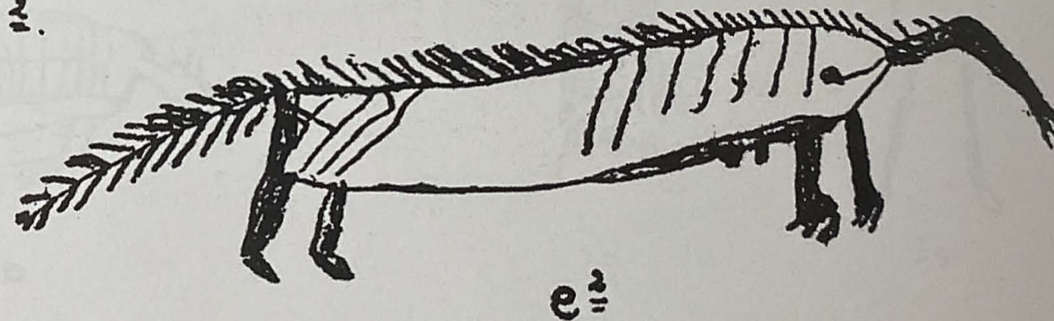
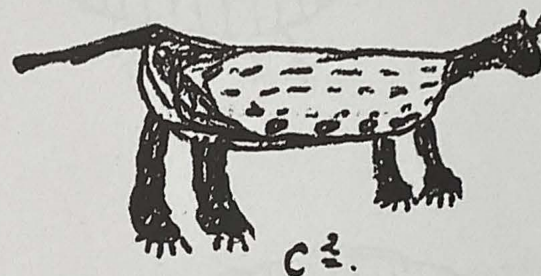
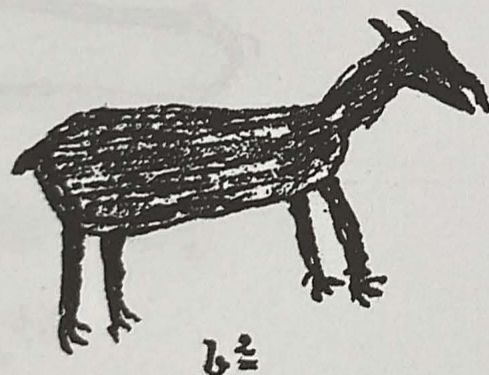
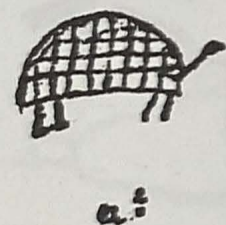
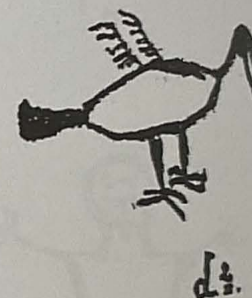
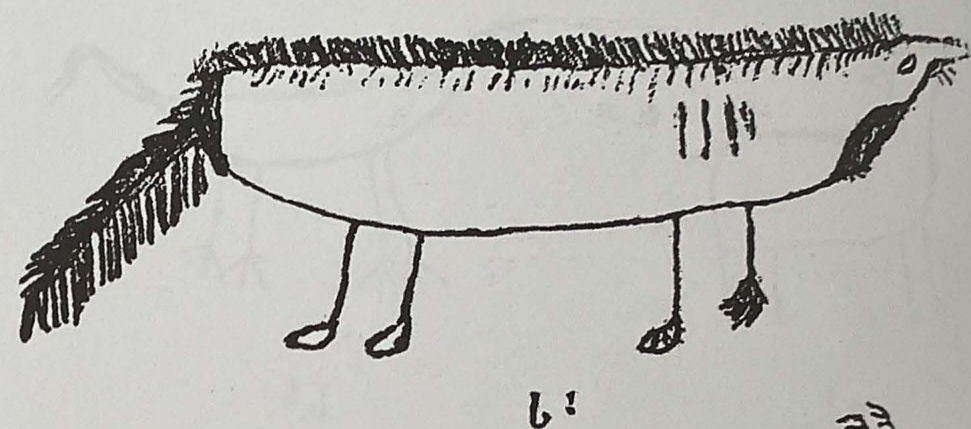
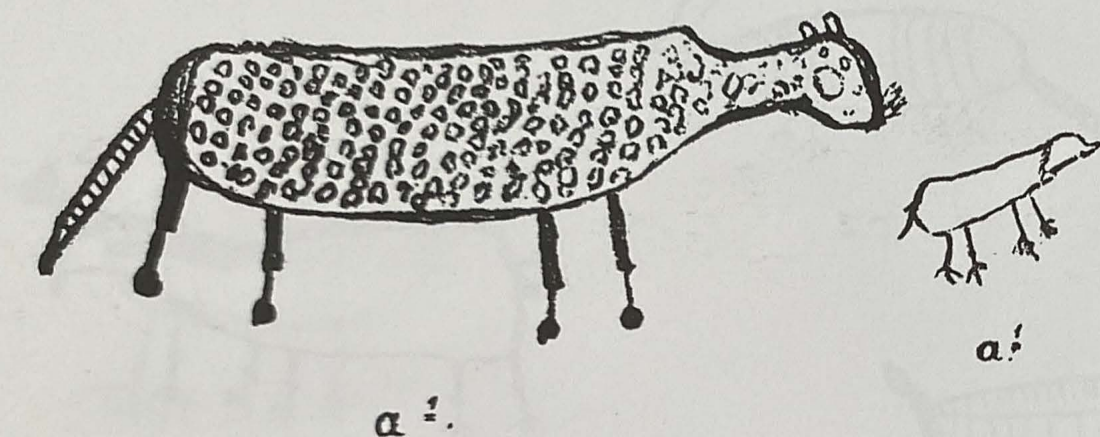
Lugar: Aldeia Solano no Casiquiare.

Figuras: a. Tuyuyú. b. Arraia. c. Macaco-Prego.

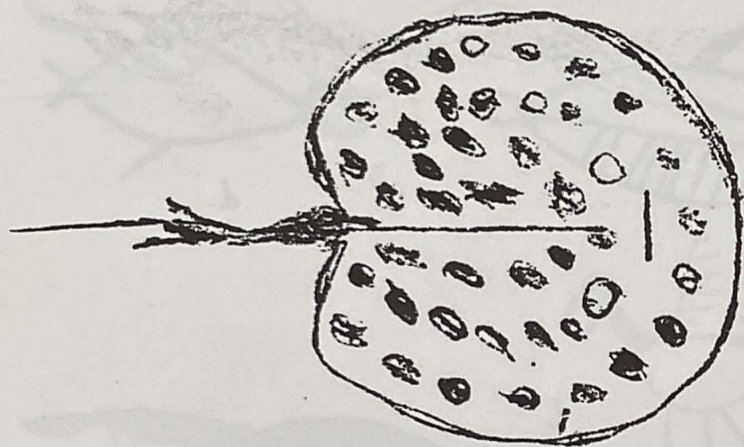
d. Tartaruga. e. Peixe - Pirahíba. f. Cobra venenosa.

a.¹b.¹c.¹g.¹d.¹e.¹f.¹a.²b.²

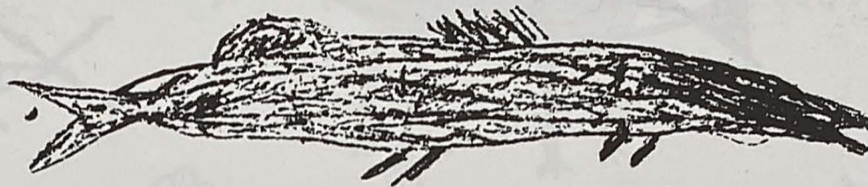
Tribo: Baré.
 Nome do desenhista: =1 Hyacinto. =2 Salustino.
 Lugar: Aldeia Solano no Casiquiare.
 Figuras: a=1 Veado. b=1 Garça. c=1 Tatu. d=1 Yabutí.
 e=1 Dr. Koch. f=1 Mulher. g=1 Anta. a=2 Tatu. b=2 Veado.



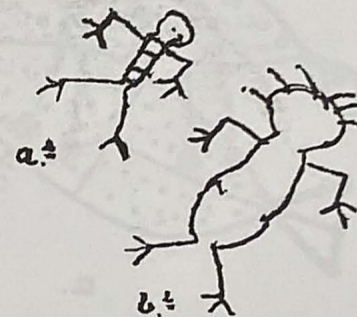
Tribo: Baré.
 Nomes dos desenhistas: =1 Hyacinto. =2 Lino.
 Lugar: =1 Aldeia Solano no Casiquiare. =2 Aldeia Boavista no Casiquiare.
 Figuras: a=1 Onça e anta. b=1 Tamanduá. a=2 Yabutí. b=2 Anta.
 c=2 Onça. d=2 Tucano. e=2 Tamanduá.



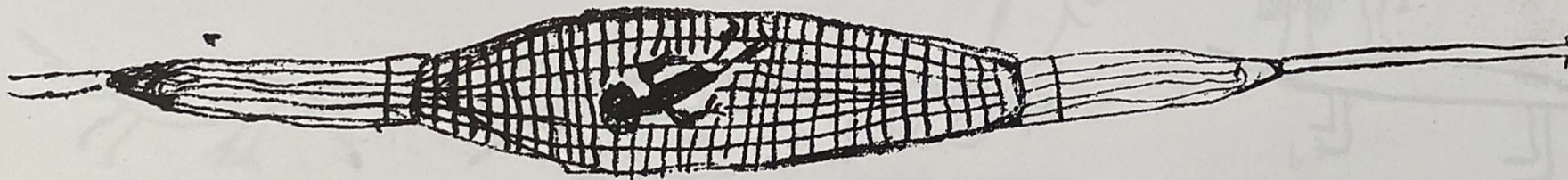
a. 1



b. 1



b. 2

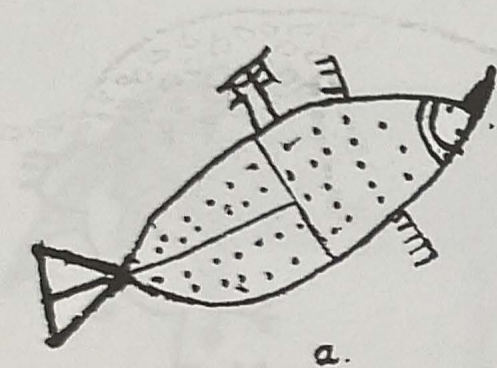


c. 1

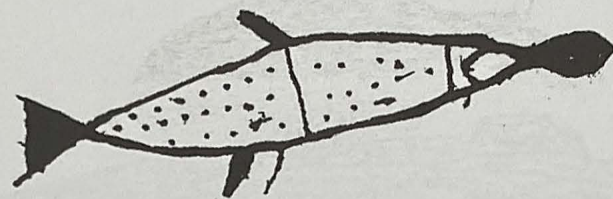


c. 2

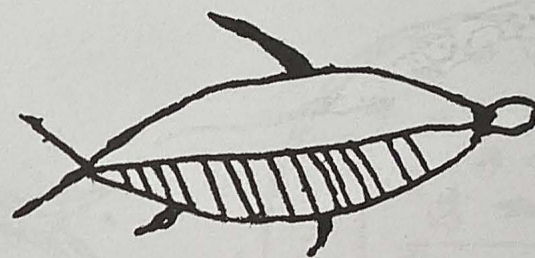
Tribo: =1 Baré. =2 Siusí.
 Nomes dos desenhistas: =1 Lino. =2 _____.
 Lugar: =1 Aldeia Boavista no Casiquiare. =2 Aldeia Kururú-kuára no rio Aiarý.
 Figuras: a=1 Arraia. b=1 Peixe-Pirahíba. c=1 Homem na rede.
 a=2 Sapo. b=2 Gente. c=2 Anta.



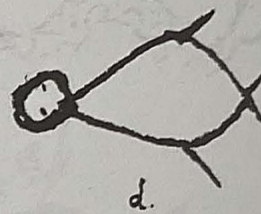
a.



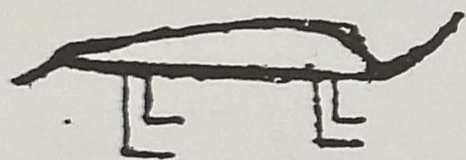
b.



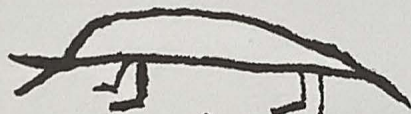
c.



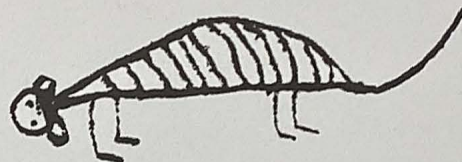
d.



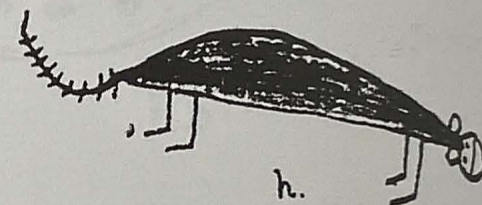
e.



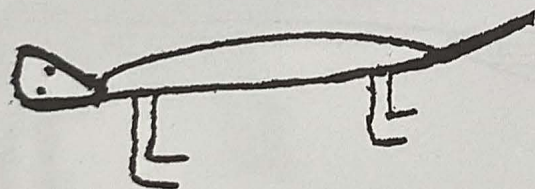
f.



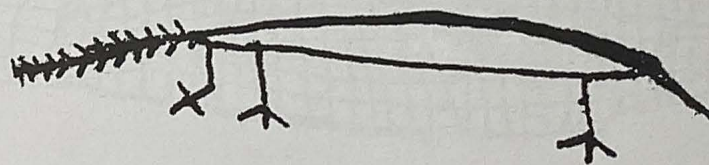
g.



h.



i.

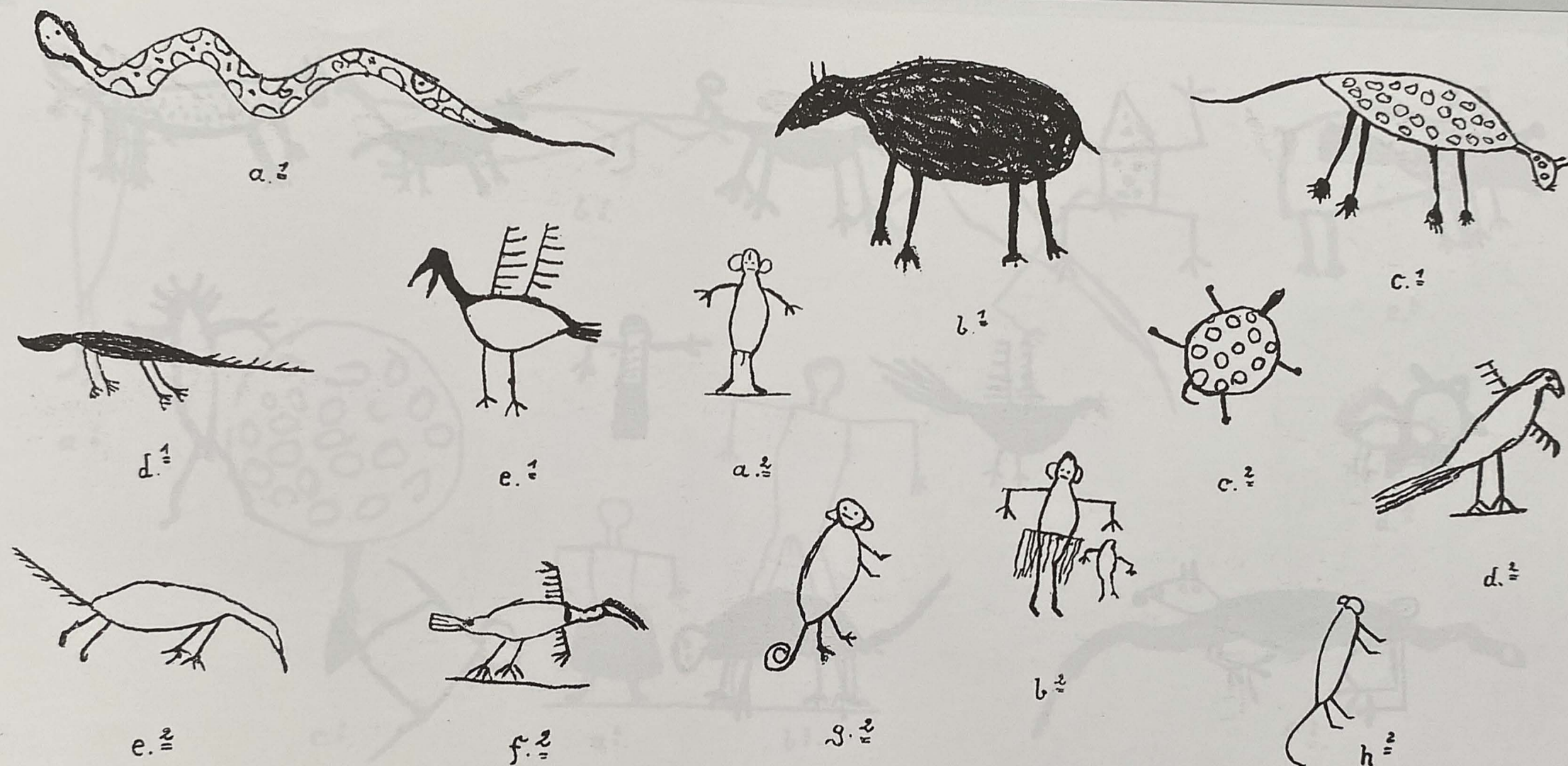


k.

Tribo: Káua ("Kobéua-Baníwa").

Lugar: rio Aiary.

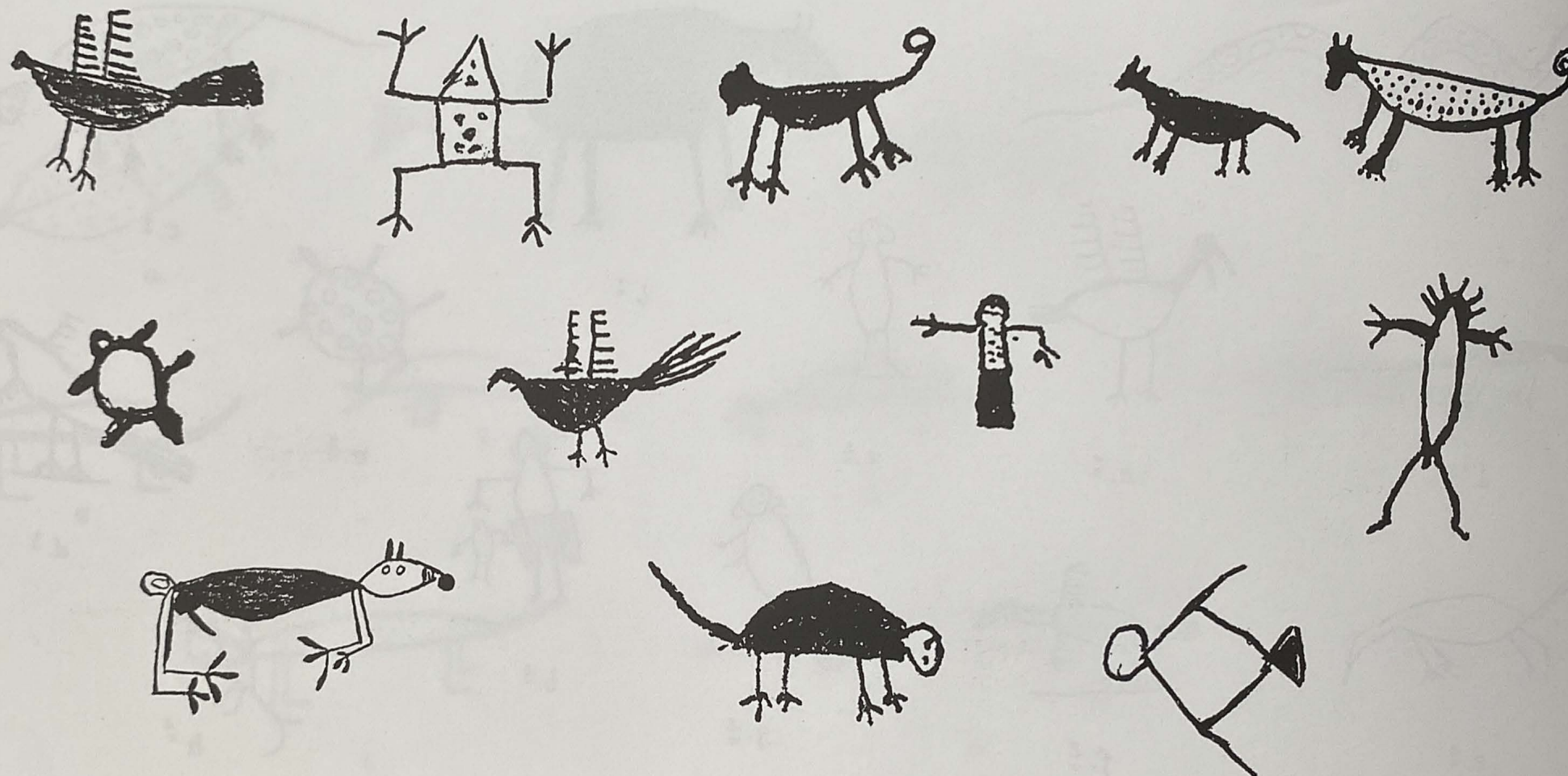
Figuras: a. Peixe-Pakú. b. Peixe-Arakú. c., d. Peixe-Pakú.
e., f. Tamanduá grande. g. Onça. i. "Cobra". k. Jacaré.



Tribo: Káua ("Kobéua-Baniwa").

Lugar: rio Aiary.

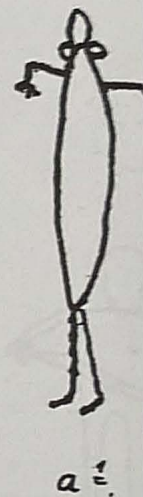
Figuras: a=1 Cobra Grande. b=1 Anta. c=1 Onça. d=1 Tucano. d=1 Jacaré. e=1 Tucano. a=2 Homem.
b=2 Mulher com criança. c=2 Cabeçudo (tartaruga). d=2 Arara. e=2 Tamanduá grande.
f=2 Tucano. g=2 Macaco-barrigudo. h=2 Macaco-prego.



Tribo: Siusí.

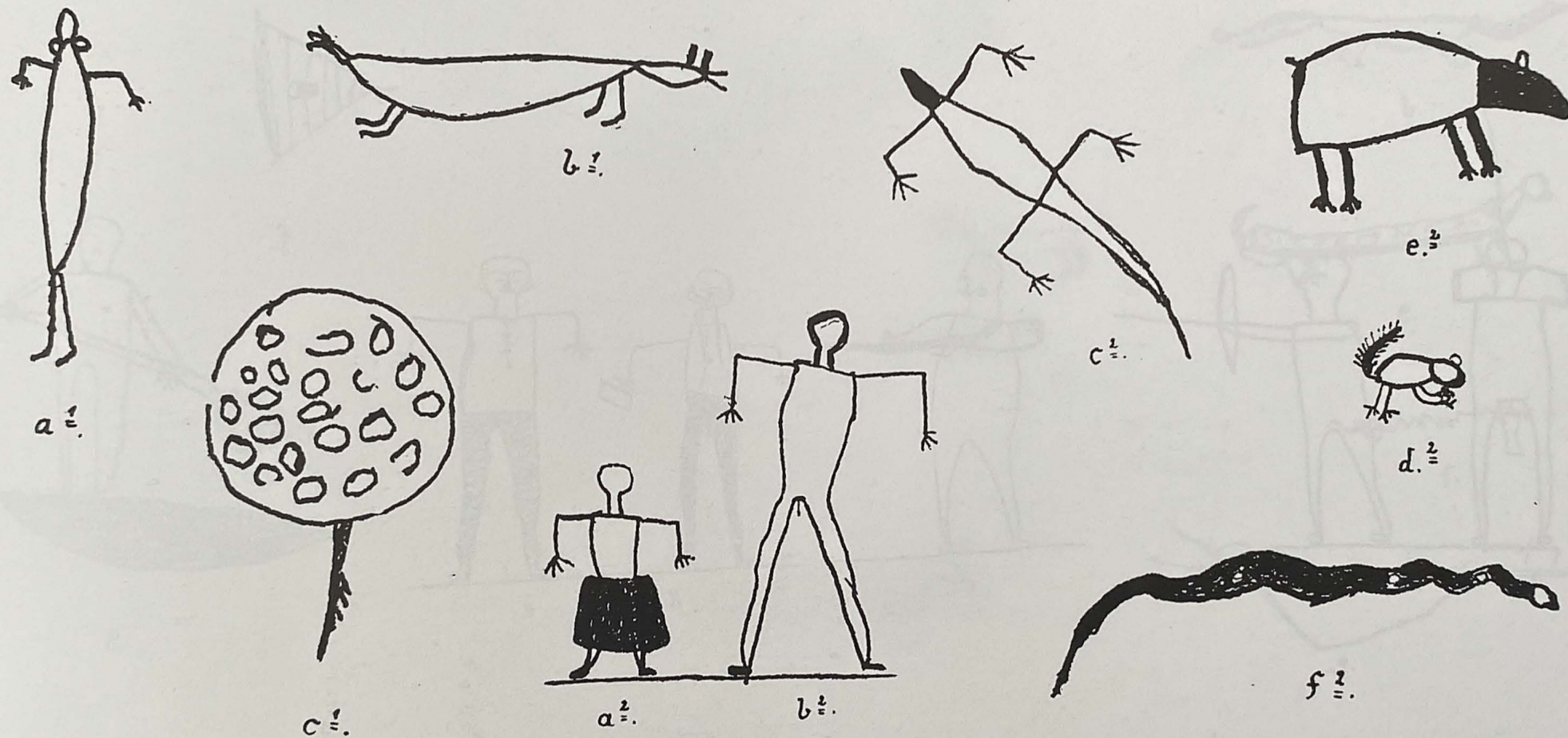
Lugar: Araripirá-Cachoeira do rio Aiary.

Figuras: a. Mutum. b. Macaco-barrigudo. c. Beija-flor.
d. Macaco-prego. e. Onça e veado. f. Yabutí. g. Yakú.
h. Arara. i. Mulher. k. Homem com coroa de penas.



a.

Tribo: =1 Uan
Nomes dos des
Lugar: =1 Ald
Figuras: a=1. b
d=2 Esquilo. e



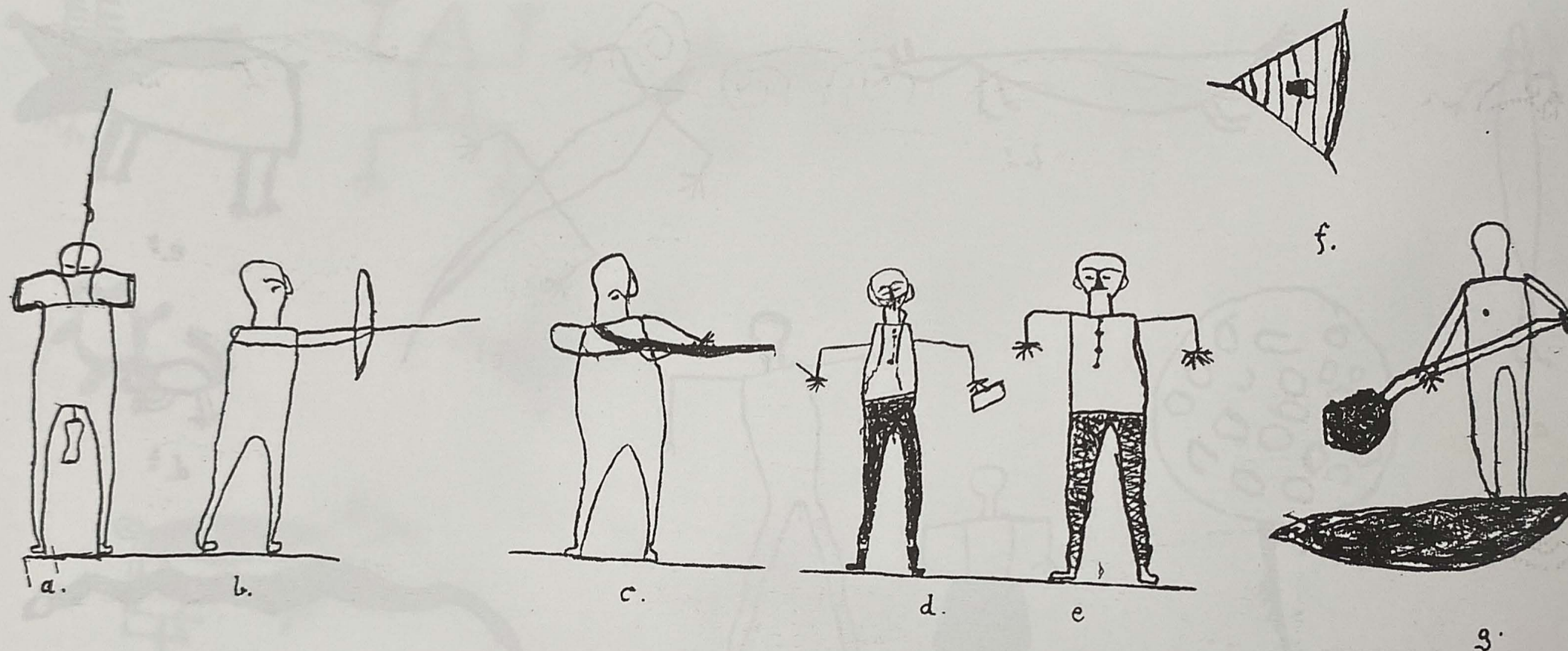
Tribo: =1 Uanána. =2 Siusí.

Nomes dos desenhistas: =1 _____. =2 Táru.

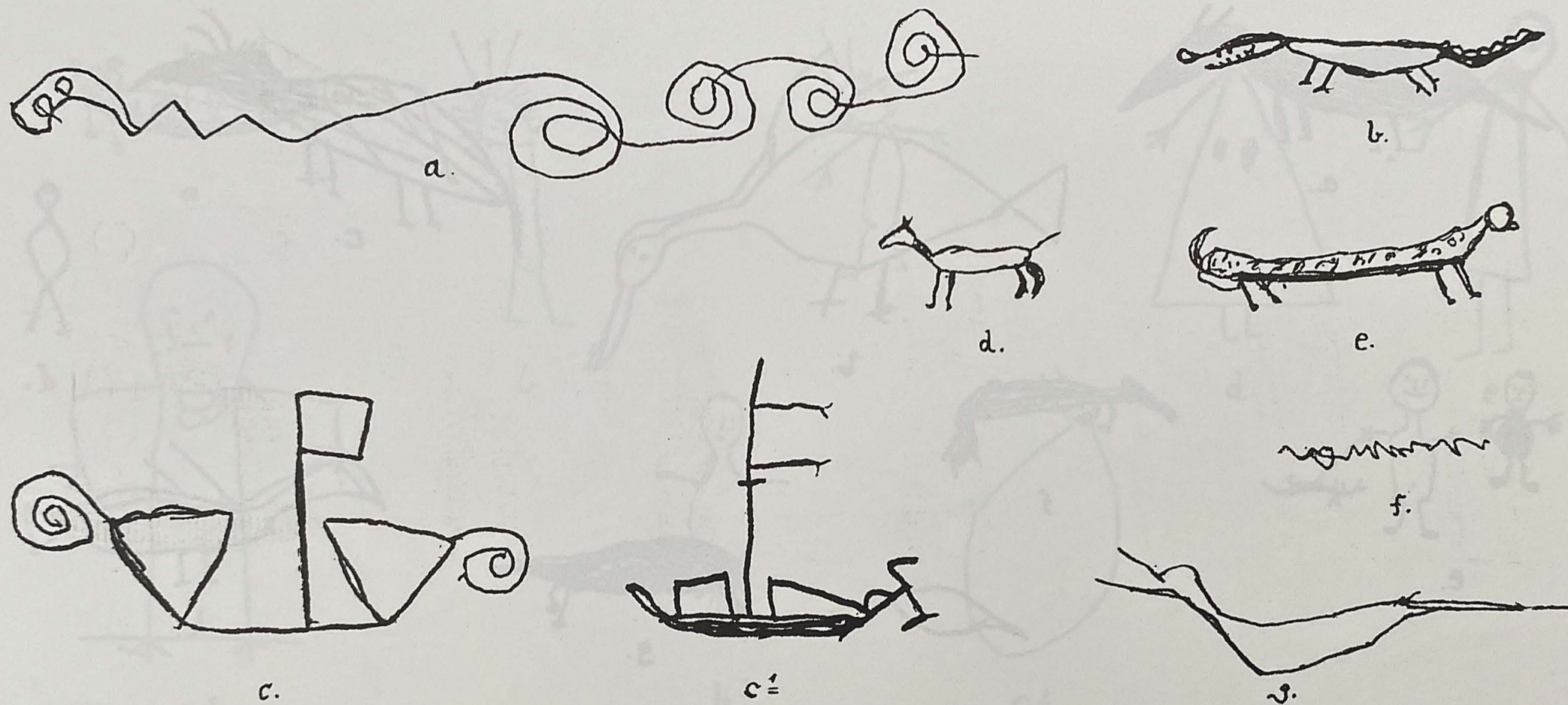
Lugar: =1 Aldeia Yutika no rio Caiarý-Uaupés. =2 Yuruparý-Cachoeira do rio Aiary.

Figuras: a=1. Homem. b=1 Veado. c=1 Arraia. a=2 Mulher. b=2 Homem. c=2 Lagarto.

d=2 Esquilo. e=2 Anta. f=2 Yaráráka (cobra venenosa).



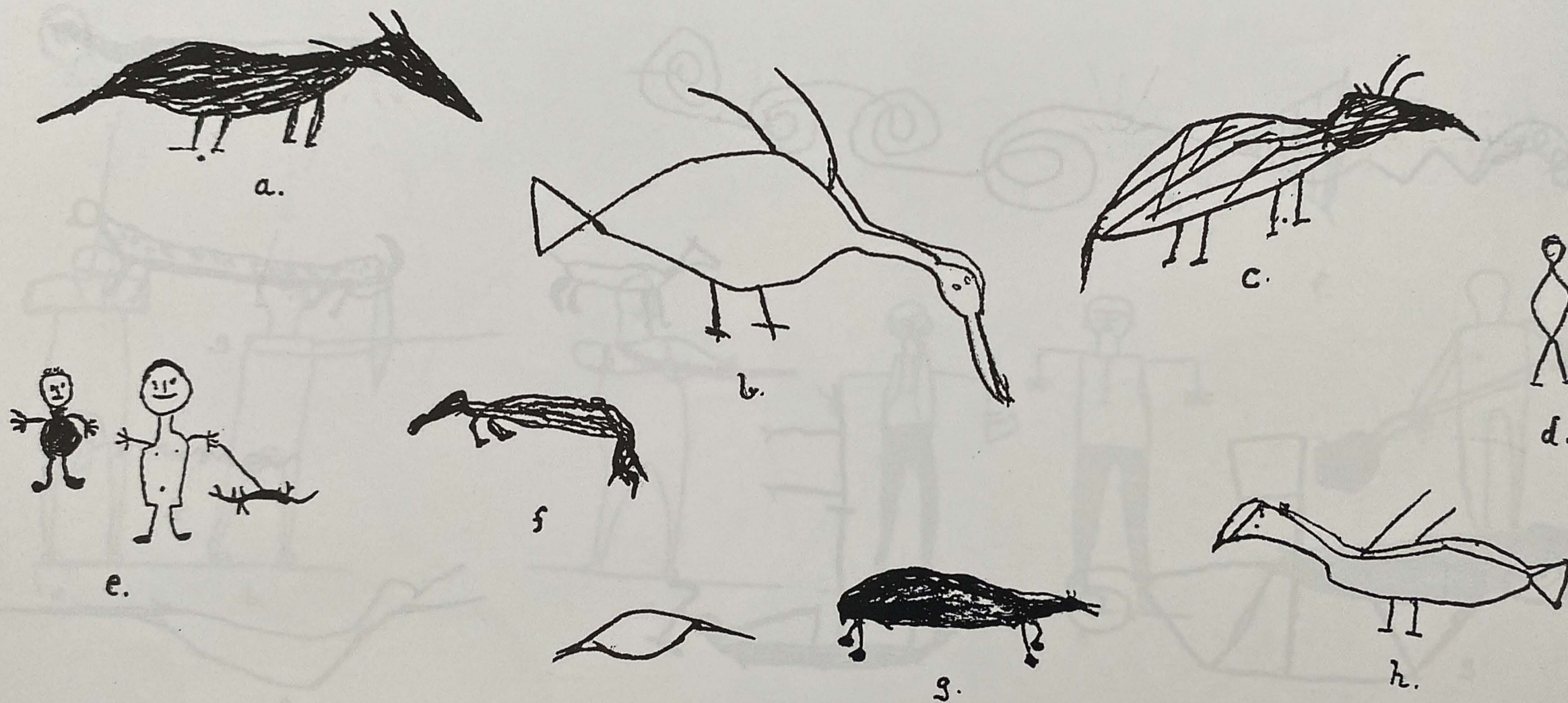
Tribo: Siusí.
 Nome do desenhista: Táru.
 Lugar: rio Aiarý.
 Figuras: a. Homem com carauatana. b. Homem com arco. c. Homem com espingarda.
 d. Dr. Koch. e. Otto Schmidt. f. Jirau com panela. g. Homem na canoa.



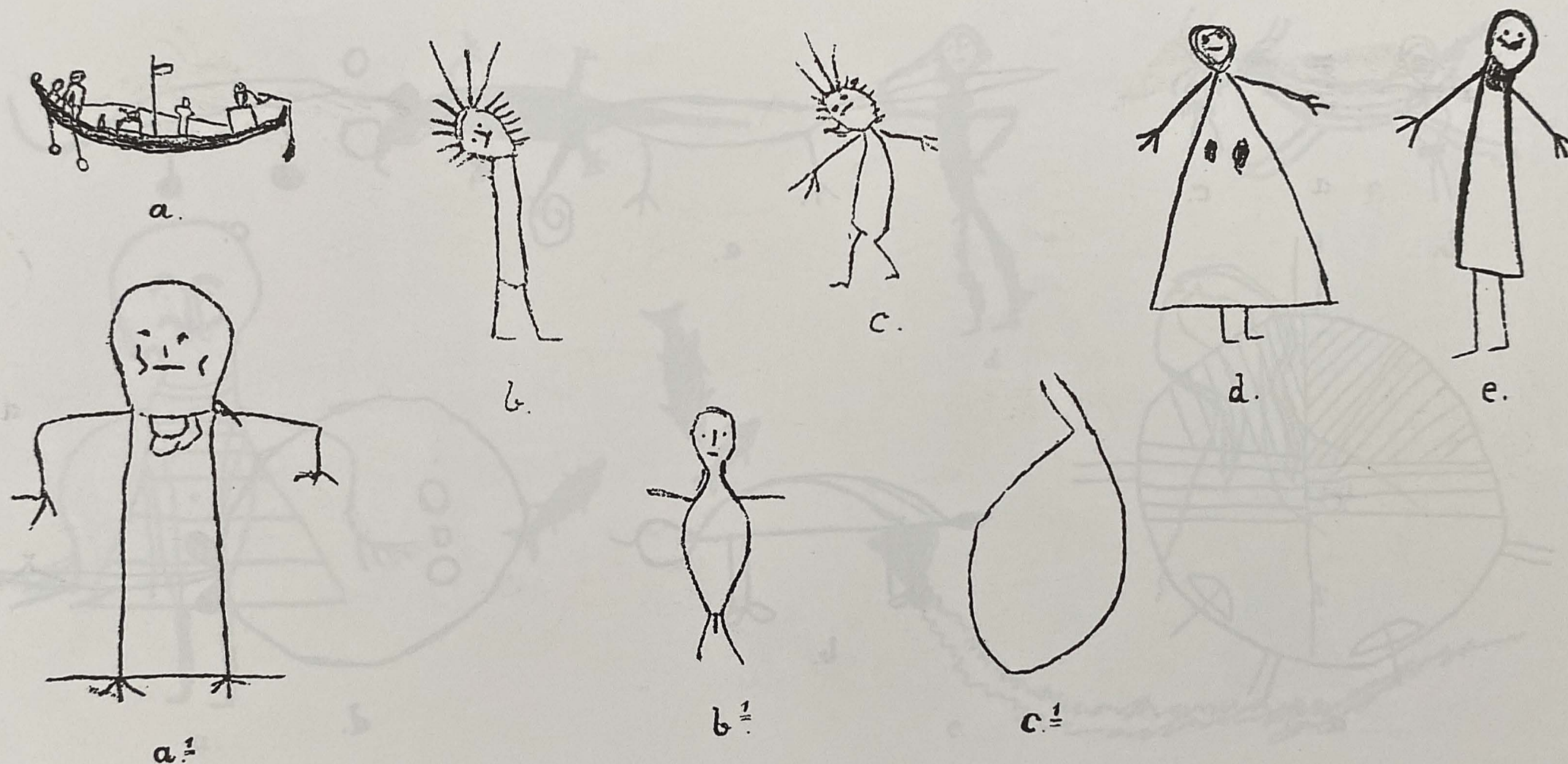
Tribo: Tukano.

Lugar: Urubu-Lago no rio Tiquiê.

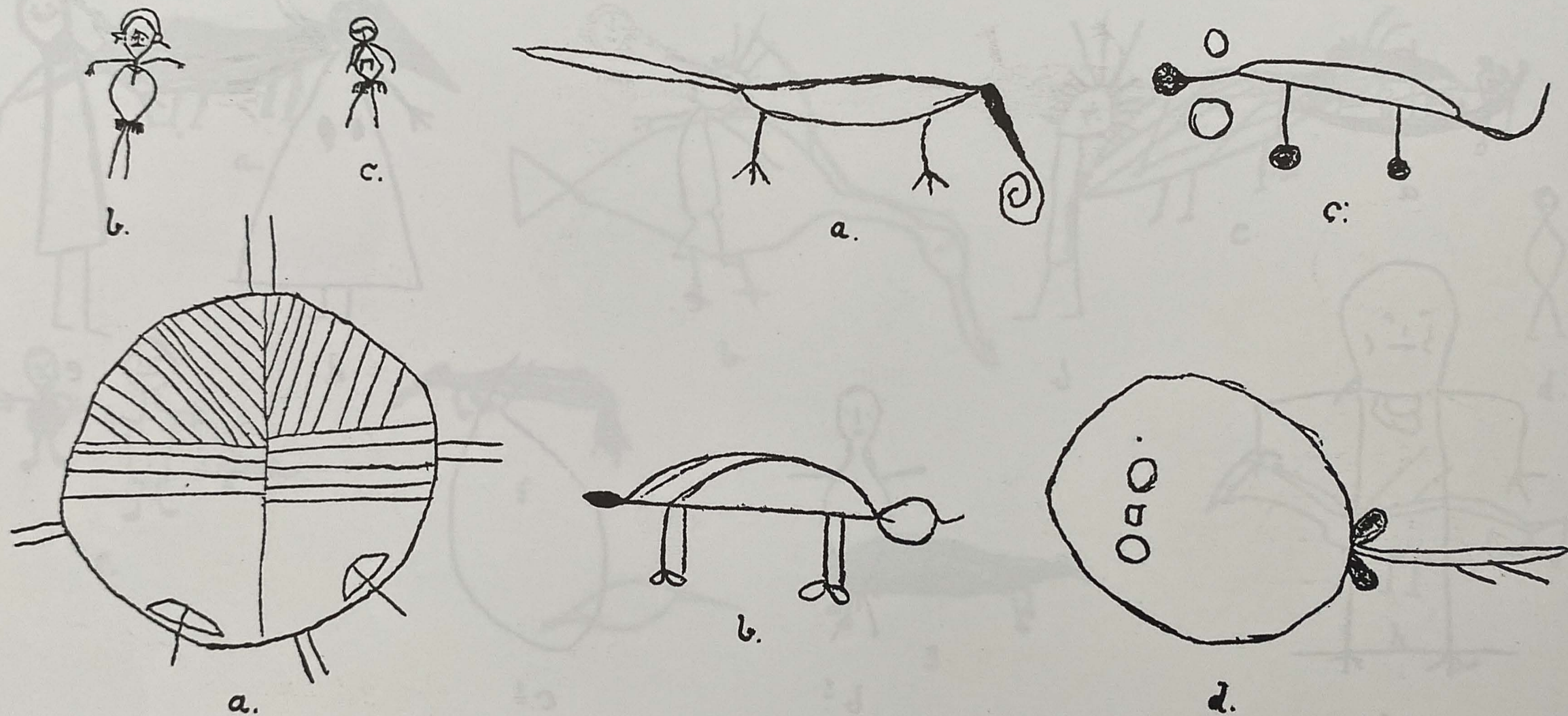
Figuras: a. Cobra Grande. b. Jacaré. c., c'=1 Montaria (embarcação maior).
d. Cachorro. e. Onça. f. Yaráráka (cobra venenosa). g. Maguari.



Tribo: Tukano.
 Lugar: Urubu-Lago no rio Tiquiê.
 Figuras: a. Coati. b. Pomba. c. Anta. d. Gente.
 e. Mulher e criança com cachorro. f., g. Taiasú (porco do mato).



Tribo: Tukano.
 Lugar: Urubu-Lago, Cabarý-Igarapé, Pari-Cachoeira (rio Tiquiê).
 Figuras: a. Montaria (embarcação maior) em plena viagem. b., c. Tukanos dançantes.
 d. Mulher. e. Dr. Koch. a=1 Homem com adorno de prata e com pintura facial.
 b=1 Homem. c=1 Fruta de árvore.



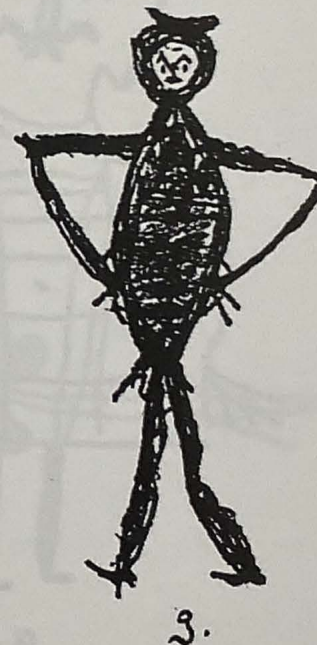
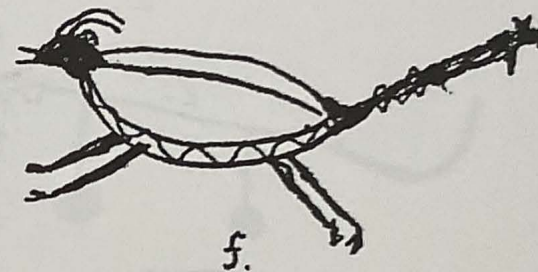
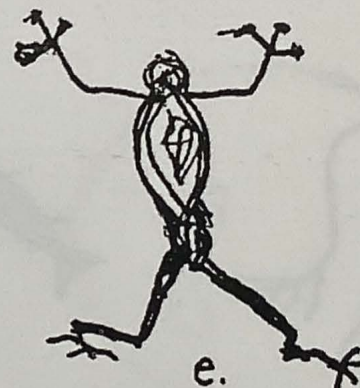
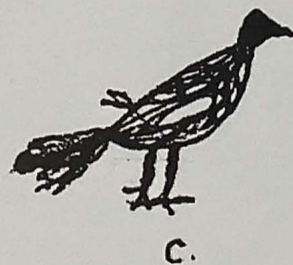
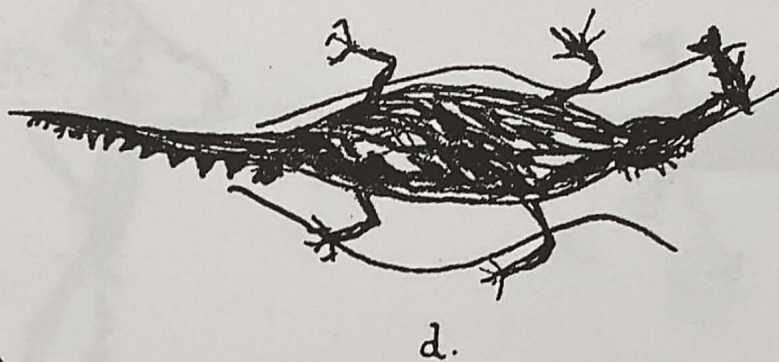
Tribo: Tukano.

Lugar: rio Tiquiê.

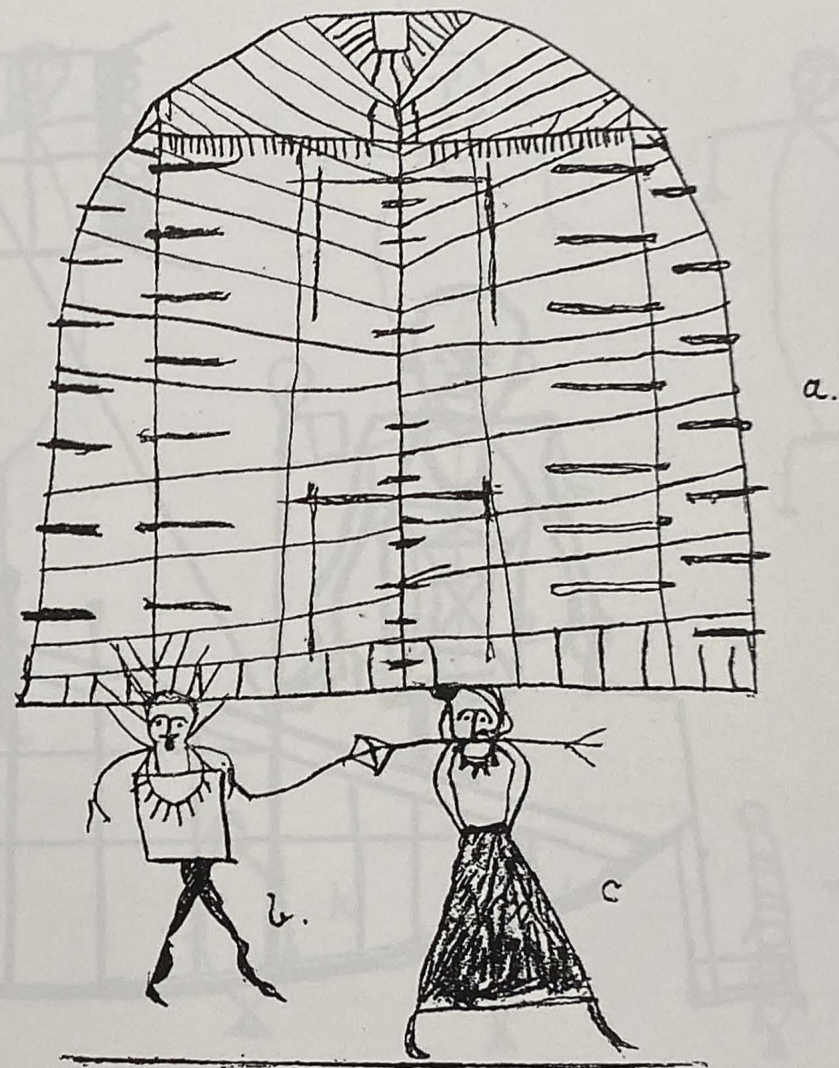
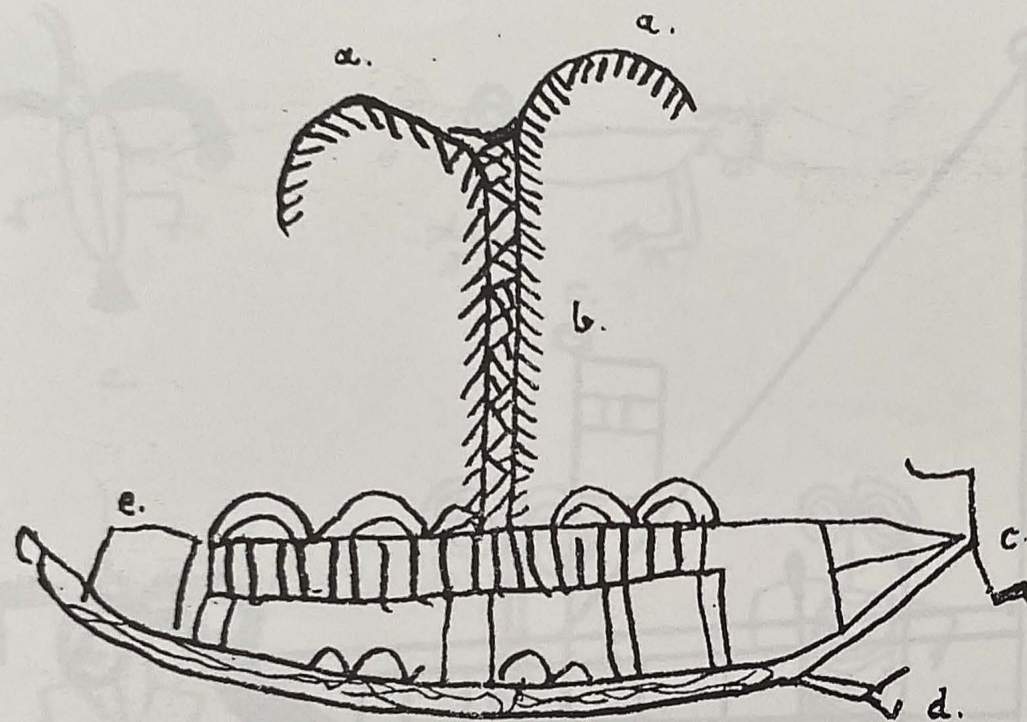
Figuras: a. Casa dos Buhágana. b. Dono da casa. c. Mulher.
a. Tamanduá grande. b. Anta. c. Onça. d. Arraia.



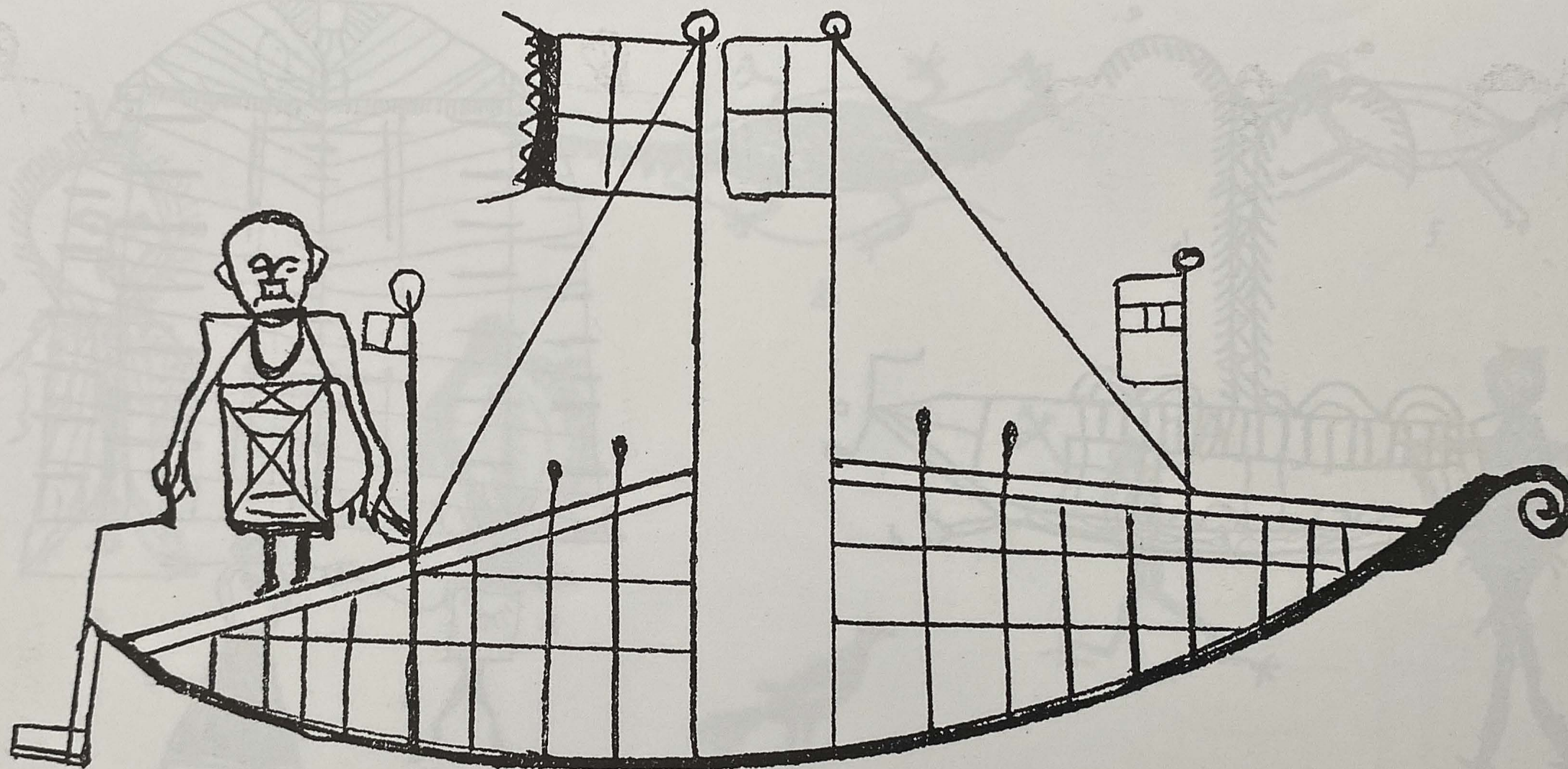
Tribo: a. Tukano. b.-g. Tuyúka.
 Nomes dos desenhistas: a. Yeepásonea. b.-g. ____.
 Lugar: rio Tiquiê.
 Figuras: a. Dr.Koch. b. Jacaré. c. Peixes-Arakú. d. Otto Schmidt.
 e. Constelação de "Cobra Grande". f. Veado. g. Fantasma.



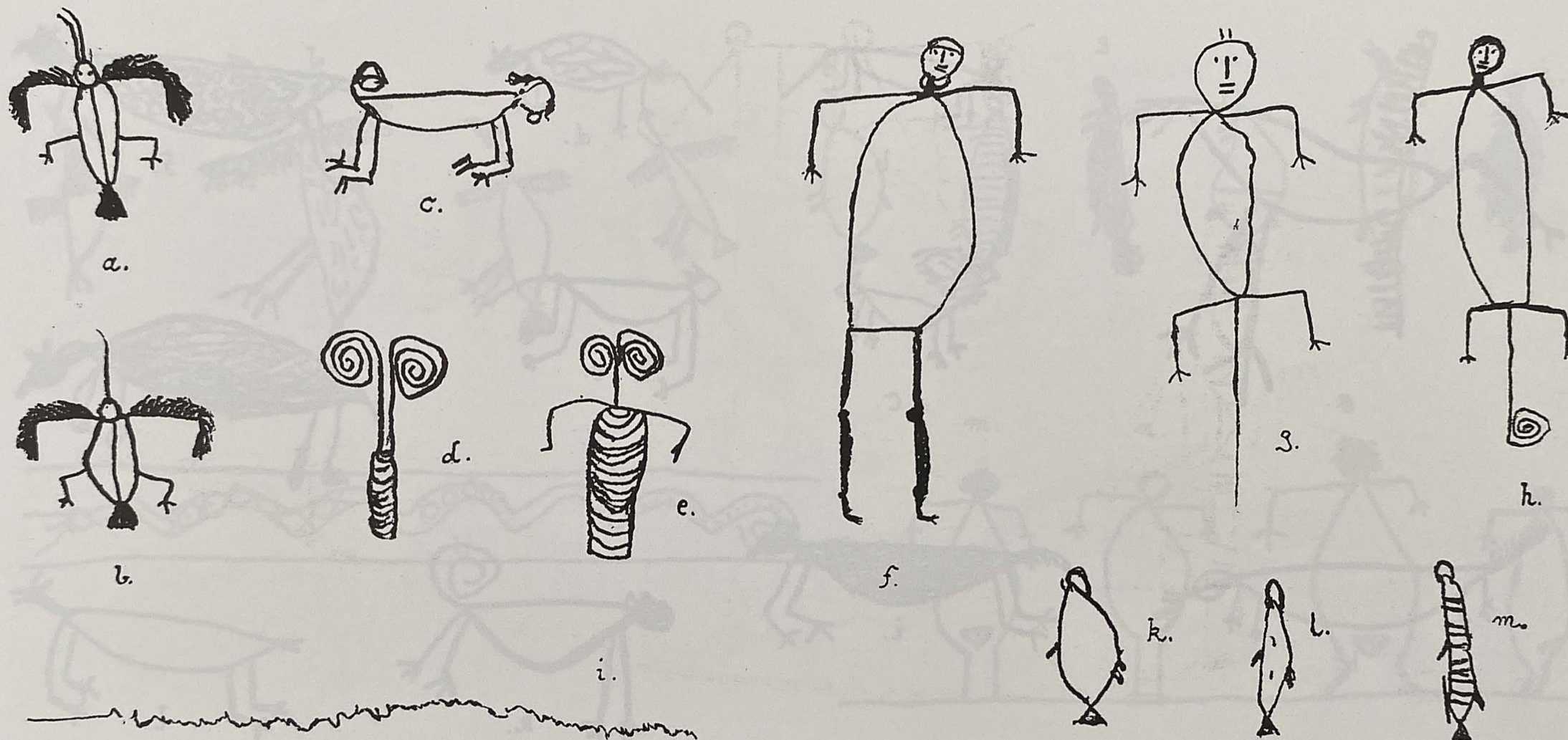
Tribo: Tuyúka.
 Lugar: Aldeia Pinókoaliro no Alto Tiquiê.
 Figuras: a. Otto Schmidt. b. Peixe-Pakú. c. Passarinho.
 d. Jacaré pegando um peixe-Pakú. e. Rã. f. Veado.
 g. Auto-retrato do desenhista.



Tribo: =1 Tukano. =2 Mirití-tapuyo (Tukano).
 Lugar: rio Tiquiê.
 Figuras: =1 Batelão (embarcação grande).
 =2 a. Casa dos Dessana. b. Dono da casa. c. Mulher.



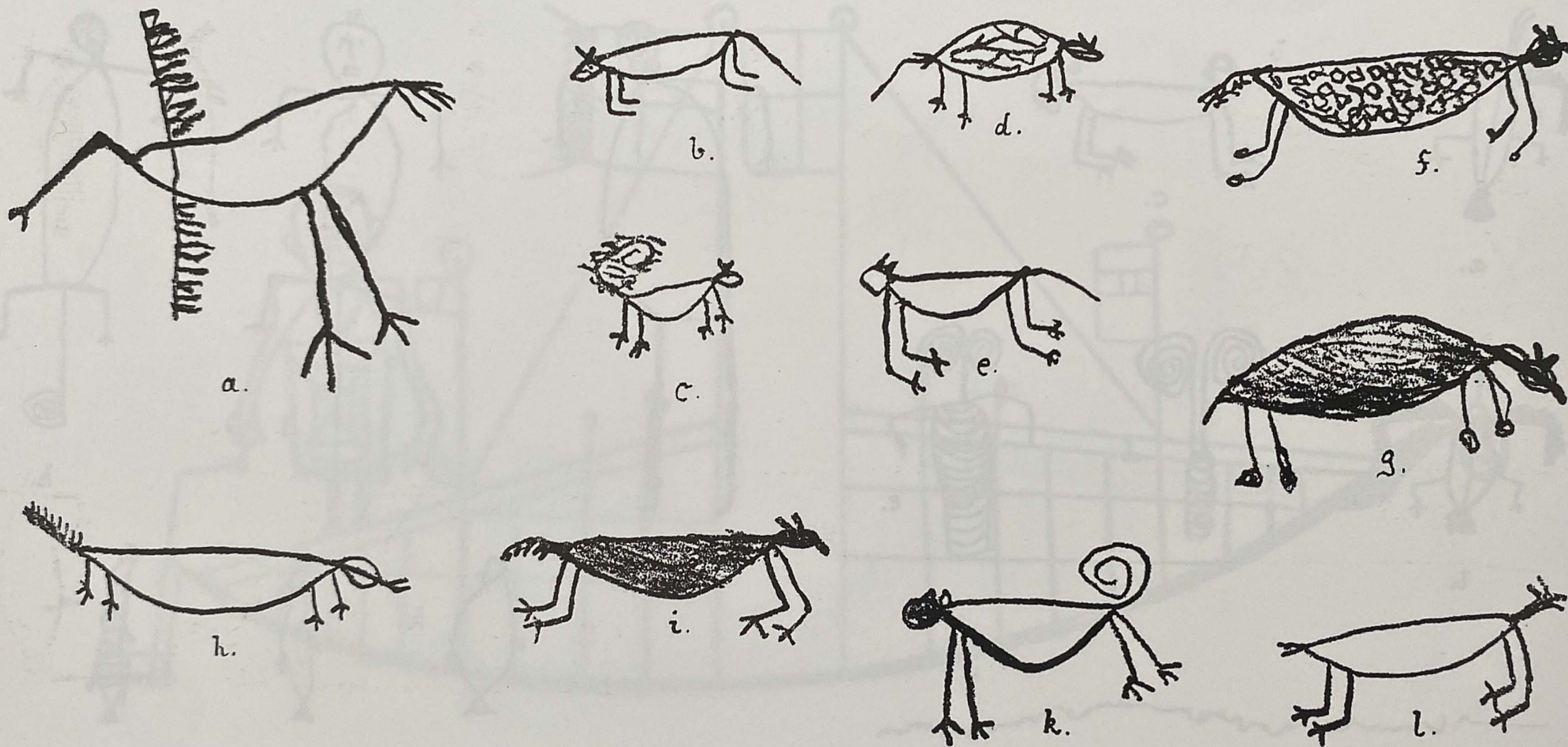
*Tribo: Tukano.
Nome do desenhista: Yeepásonea.
Lugar: rio Tiquiê.
Figura: Batelão (embarcação grande).*



Tribo: Uanána.

Nome do desenhista: Diaúani.

Lugar: Aldeia Tarakuá, no rio Caiarý-Uaupés. Figuras: a. Tucano. b. Beija-flor. c. Macaco-barrigudo. d., e. Grande borboleta azul. f. Dr. Koch. g. Lagarto Tamakuari. h. Cachorro. i. Yararáka, cobra venenosa. k. Peixe-Pakú. l. Peixe-Arakú. m. Peixe Arakú piníma (arakú colorido).

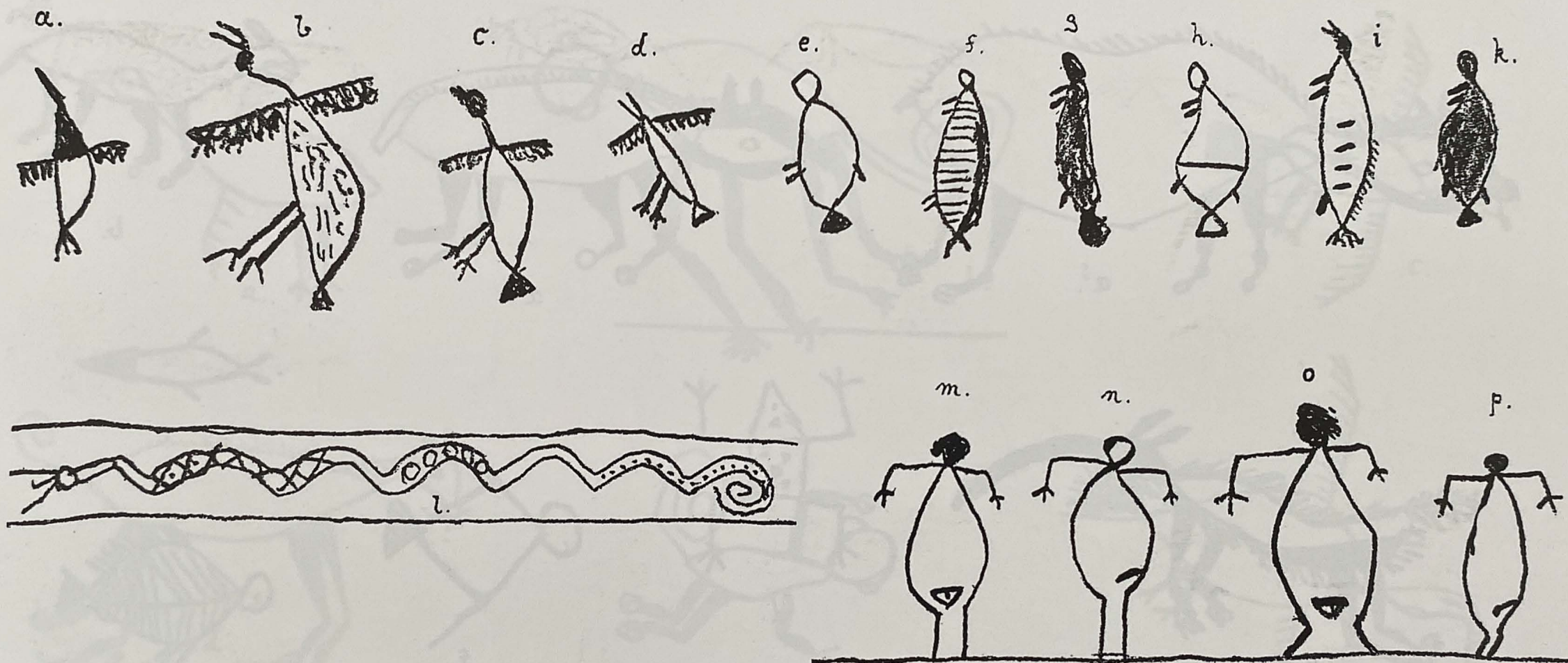


Tribo: Uanána.

Nome do desenhista: Múkuchtiro.

Lugar: Aldeia Yutika no rio Caiarý-Uaupés.

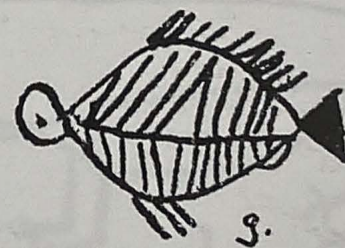
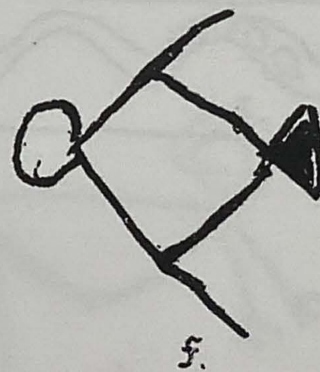
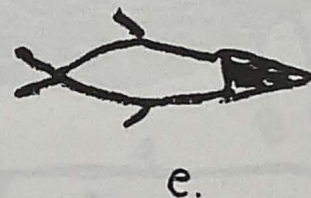
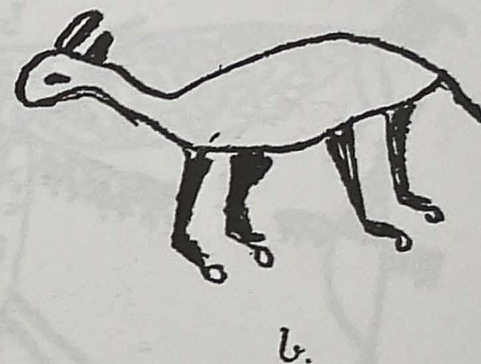
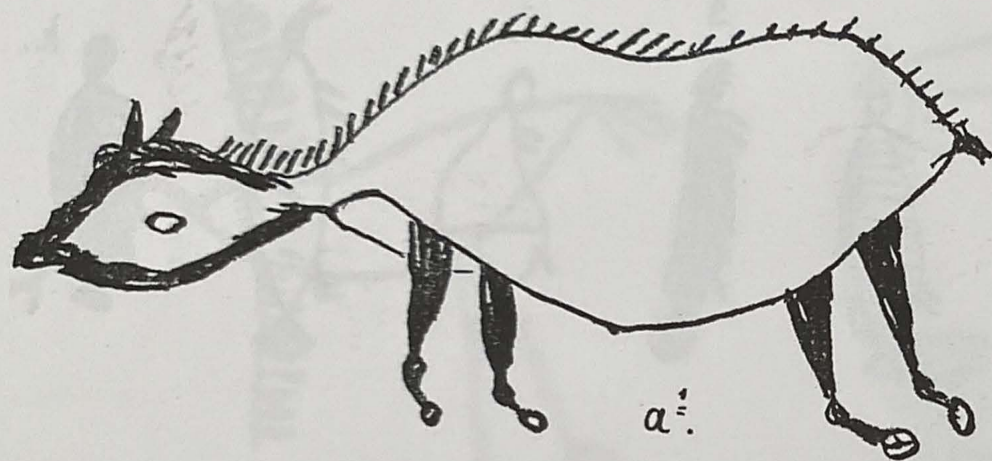
Figuras: a. Garça-Socó. b. Macaquinho. c. Agutipurú (esquilo). d. Macaco -Yuruparí. e. Macaco urlador. f. Onça. g. Anta. h. Jacaré. i. Tamanduá grande. k. Macaco-barrigudo. l. Veado.



Tribo: Uanána.

Nome do desenhista: Múkuchtiro.

Lugar: Aldeia Yutika no rio Caiarý-Uaupés. Figuras: a. Beija-flor. b. Cegonha Maguari. c. Yakú. d. Tucano. e. Peixe-Pakú. f. Peixe Arakú-boca-vermelha. g. Peixe-Traíra. h. Peixe Pakú-preto. i. Peixe Tukunaré. k. Peixe Piranha. l. Cobra Grande. m., o. Mulher. n., p. Homem.



Tribo: Kobéua.
 Nome do desenhista: Pauáke.
 Lugar: Aldeia Namokolíba no rio Cuduiarý.
 Figuras: a=1 Anta. a=2 Anta nova. b. Veado. c. Tamanduá grande.
 d. Rã. e. Peixe-Uíuarána. f. Peixe-Pakú. g. Peixe-Piranha.



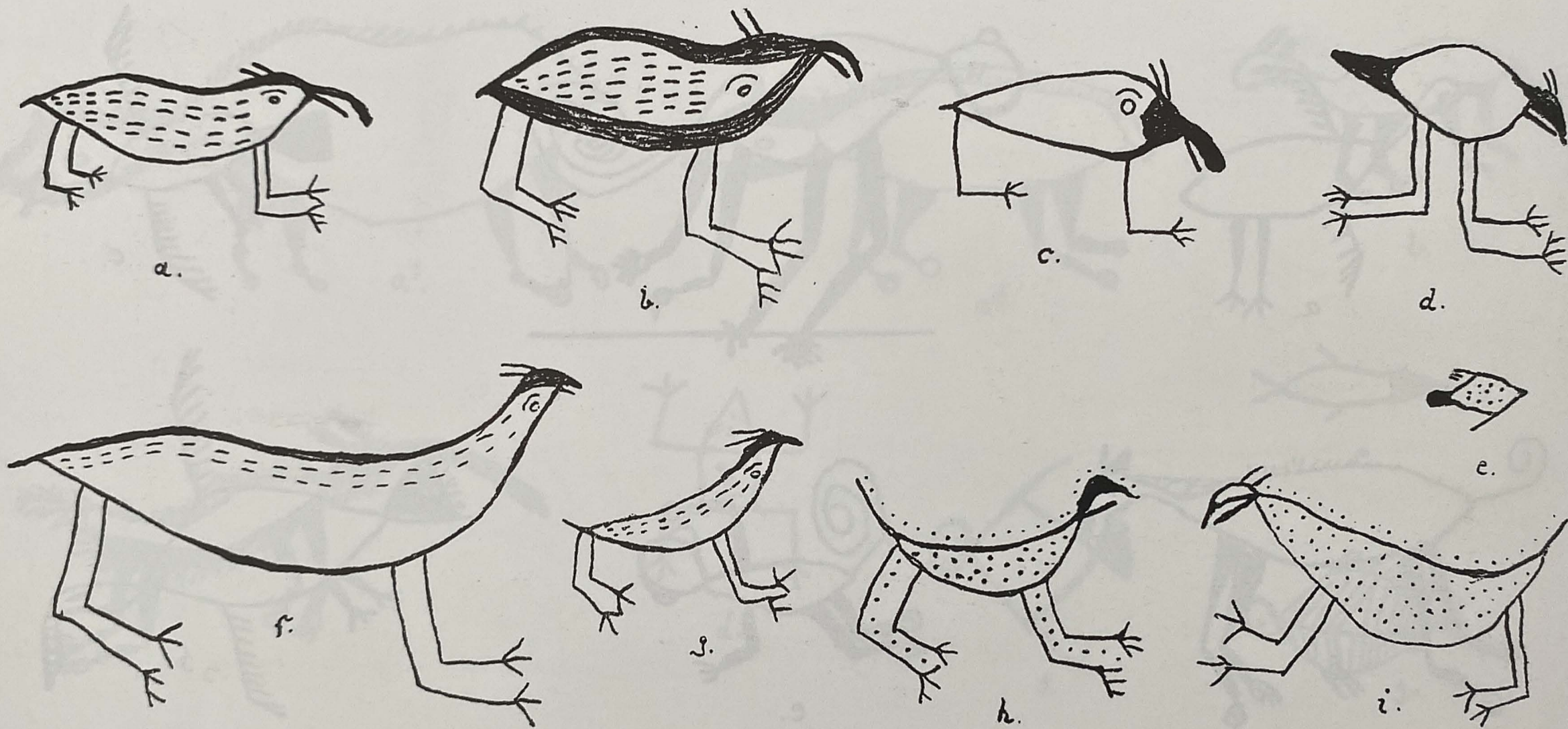
Tribo: Kobéua.

Nome do desenhista: Pauáke.

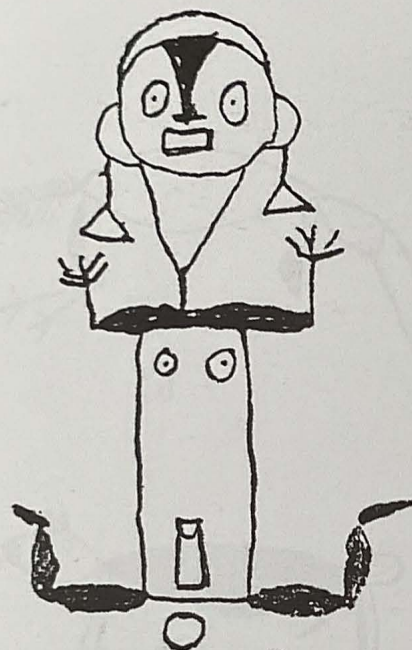
Lugar: Aldeia Namokolíba no rio Cuduiary.

Figuras: a. Inambú grande (Crypturus). b. Macaco-barrigudo.

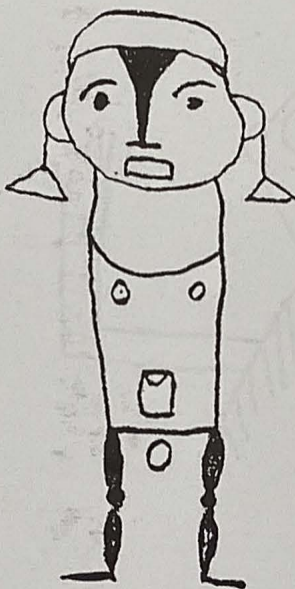
c. Yakú (Penelope). d. Cachorro. e. Macaco (Cebus). f. Karará.



Tribo: Umáua (Hianákoto).
 Nome do desenhista: Kauílimu.
 Lugar: rio Macáya (Alto Yapurá).
 Figuras: a. Anta nova. b. Anta. c. Porco Taliasú. d. Pomba.
 e. Peixe-Akará. f. Pequeno Veado. g. Veado. h., i. Cachorro.



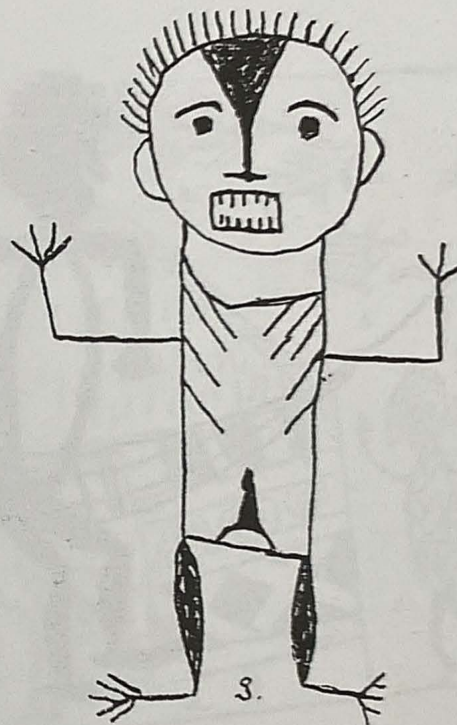
a.



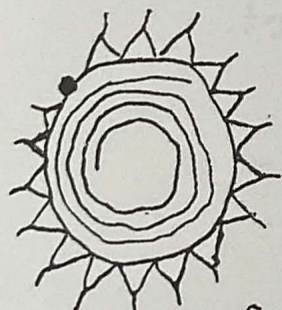
b.



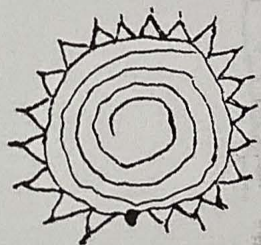
f.



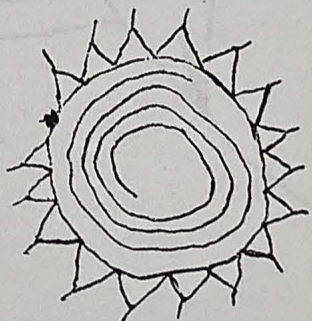
g.



c.

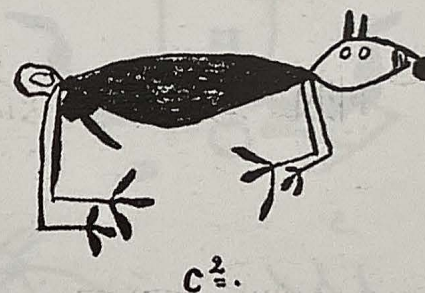
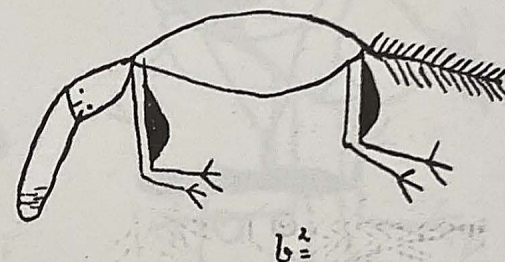
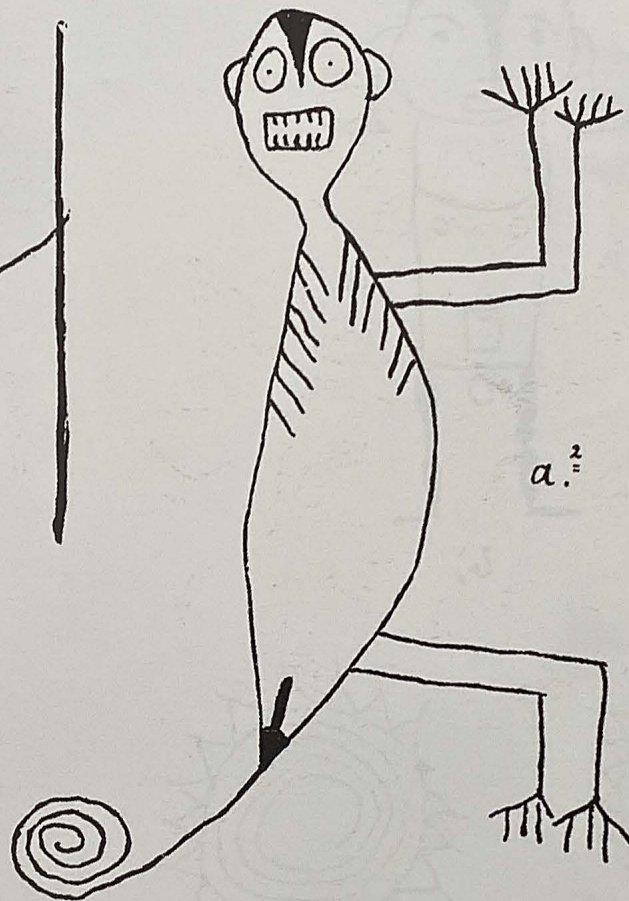


d.



e.

Tribo: Umáua (Hianákoto).
 Nome do desenhista: Kauílimu.
 Lugar: rio Macáya (Alto Yapurá).
 Figuras: a., b. Mulheres Umáua. c., d., e. Cintas de casca.
 f., g. Homens Umáua.



Tribo: =1 Korokoró. =2 Umáua (Hianákoto).
 Nomes dos desenhistas: =1 _____. =2 Kauílimu.
 Lugar: =1 rio Cuduiarý. =2 rio Macáya.
 Figuras: a=1 Dr. Koch sentado na rede. a=2 Macaco-barrigudo.
 b=2 Lagarto. c=2 Porco - Taitetú.

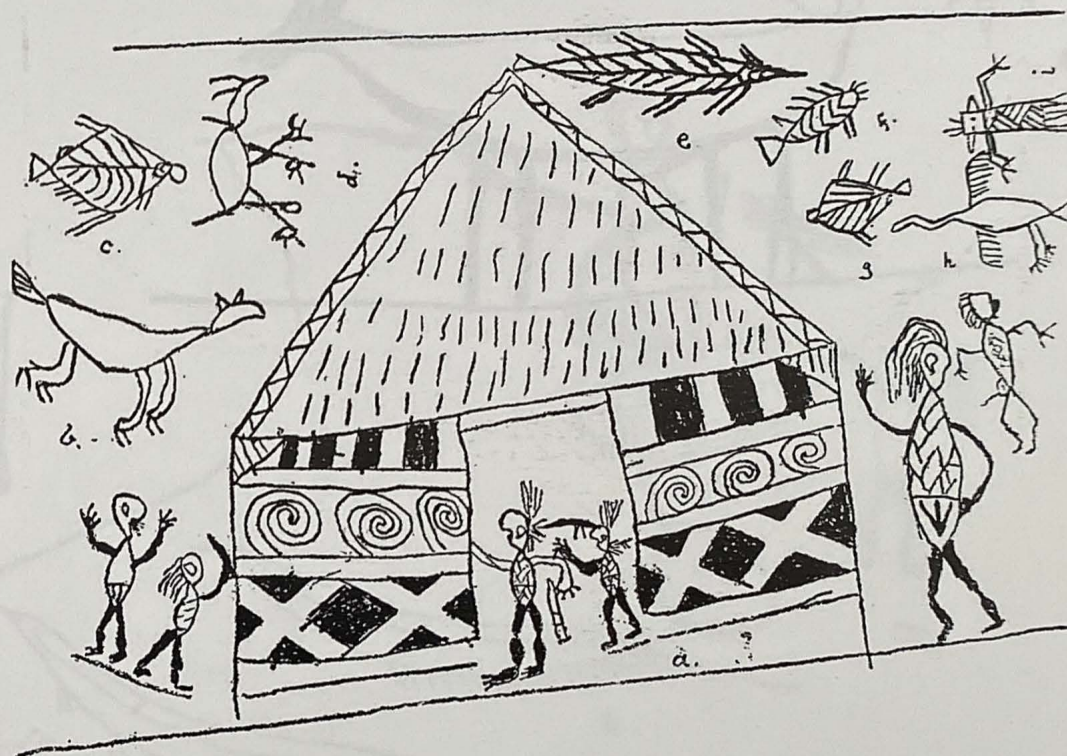
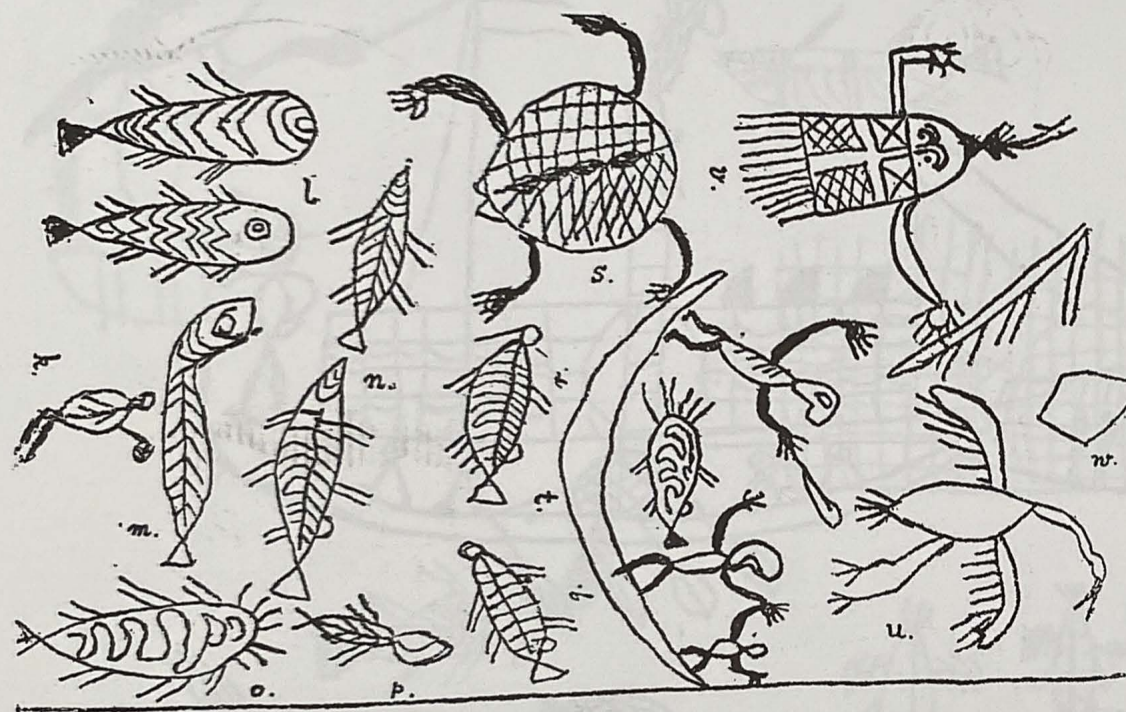


Tribo: Kobéua.

Nome do desenhista: Ualí.

Lugar: Aldeia Namokolíba no rio Cuduiary.

Figuras: a. Festa de dança. b. Veado. c. Peixe-Pakú. d. Veadinho. e. Peixe-Pirapukú. f. Peixe-Tamatá. g. Peixe-Pakú. h. Beija-flor. i. Máscara de dança. k. Pescador. l. Peixes-Uakarí. m. Peixe-Pirandirá. n. Peixes-Pirapukú. o. Peixe-Surubí. p., q., r. Peixes Uatukupá. s. Yabutí. t. Canoa com pescadores. u. Karará. v. Máscara de dança. w. Nada.

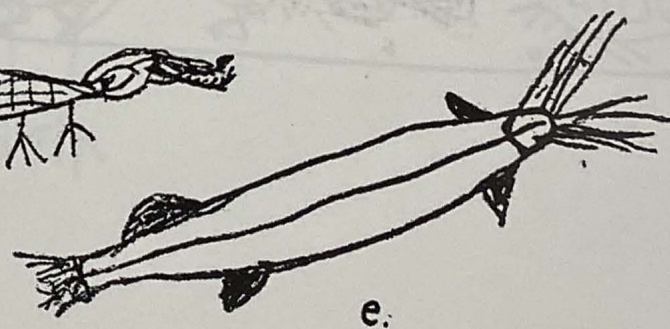
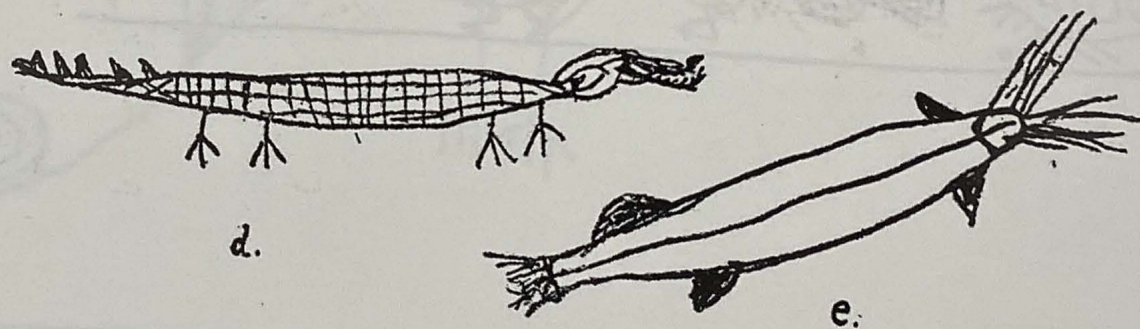
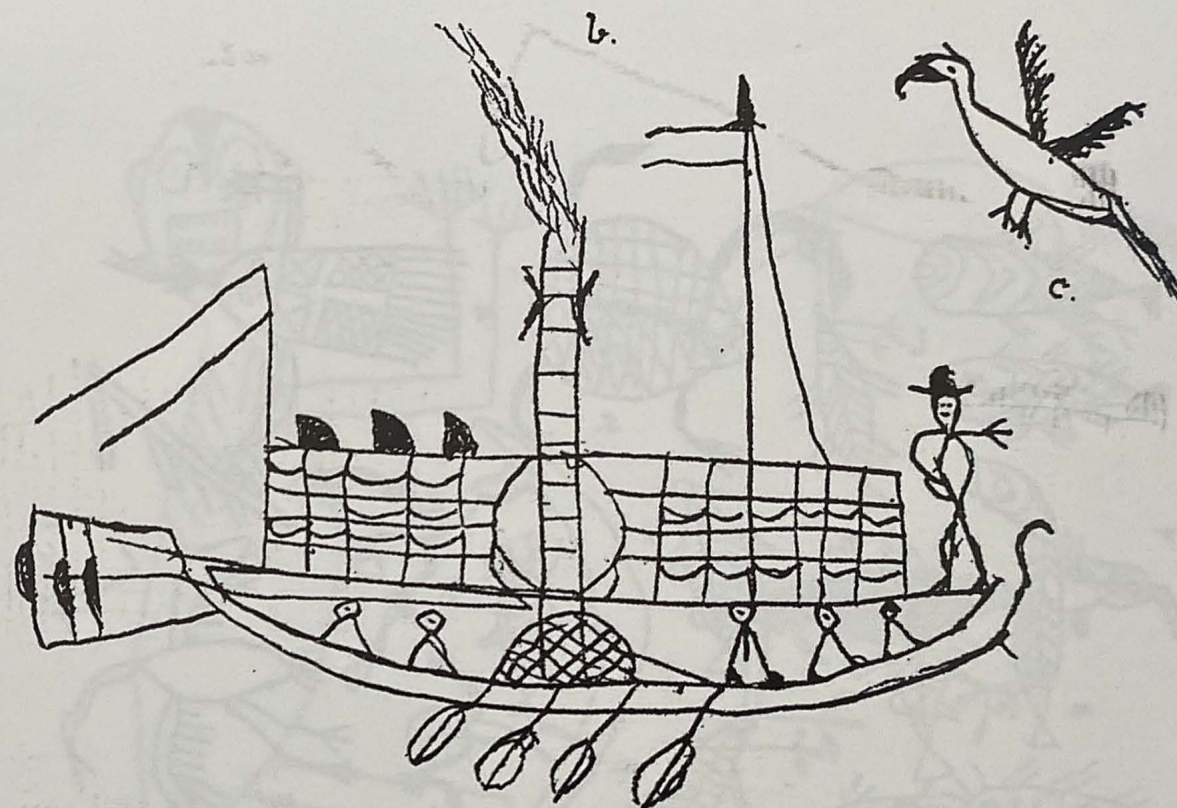
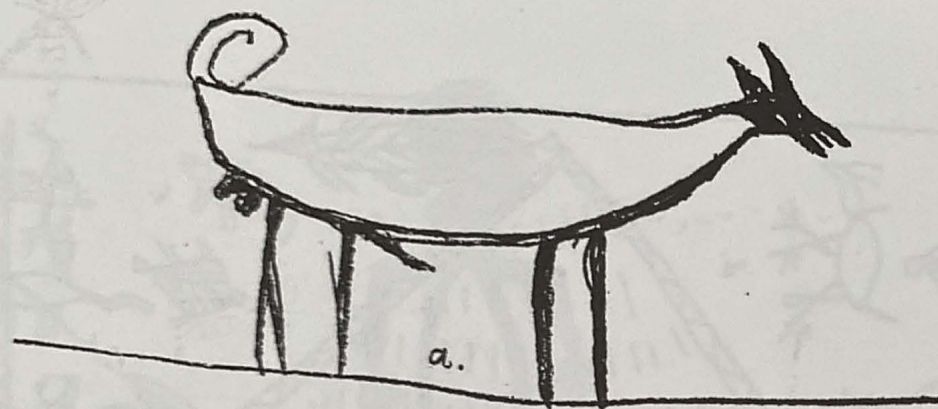


Tribo: Kobéua.

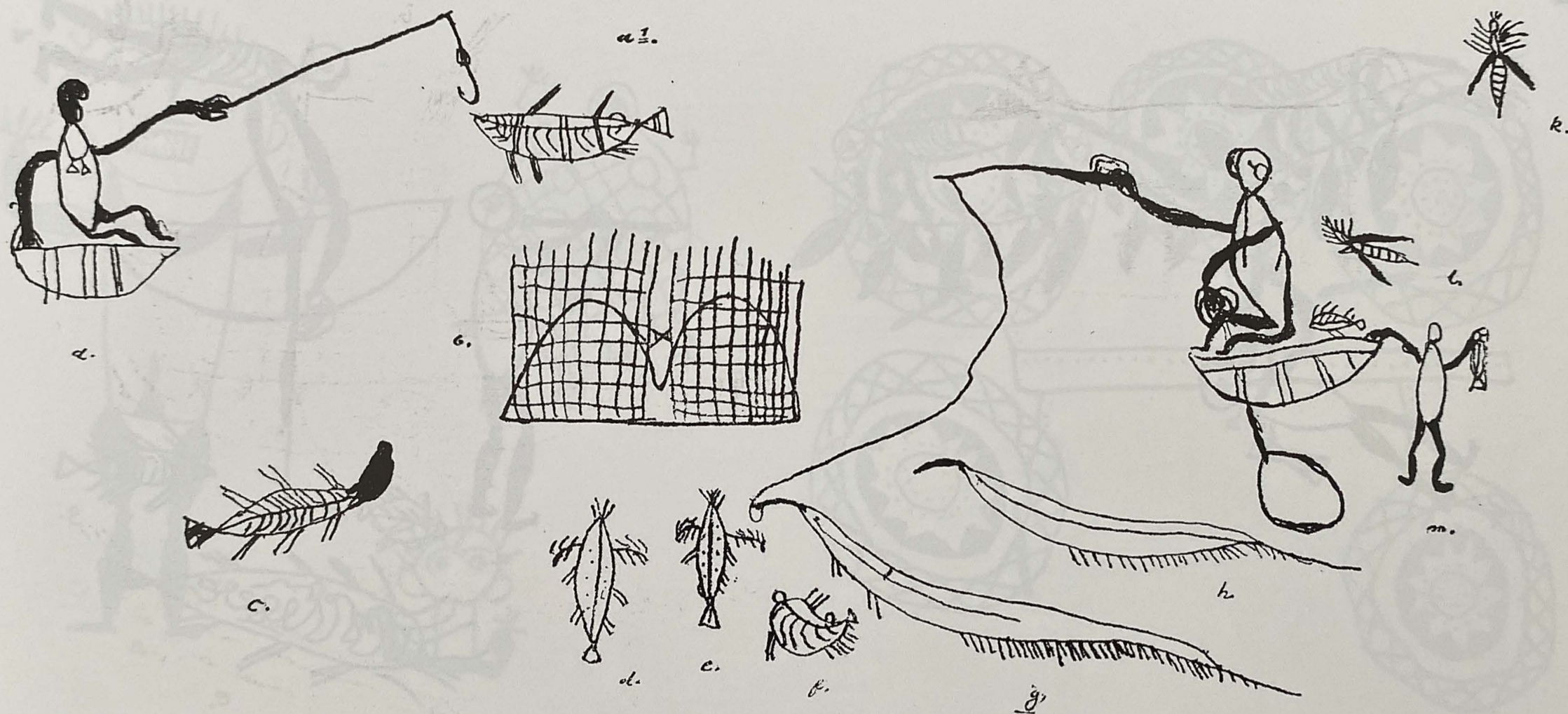
Nome do desenhista: Ualí.

Lugar: Aldeia Namokolíba no rio Cuduiary.

Figuras: a. Festa de dança. b. Veado. c. Peixe-Pakú. d. Veado. e. Peixe-Pirapukú. f. Peixe-Tamatá. g. Peixe-Pakú. h. Beija-flor. i. Máscara de dança. k. Pescador. l. Peixes-Uakarí. m. Peixe-Pirandirá. n. Peixes-Pirapukú. o. Peixe-Surubí. p., q., r. Peixes Uatukupá. s. Yabutí. t. Canoa com pescadores. u. Karará. v. Máscara de dança. w. Nada.



Tribo: Mirití-tapuyo (Tukano).
 Lugar: Iraití-Igarapé (rio Tiquiê).
 Figuras: a. Cachorro. b. Navio a vapor. c. Arara. d. Jacaré.
 e. Peixe-Pirahíba.

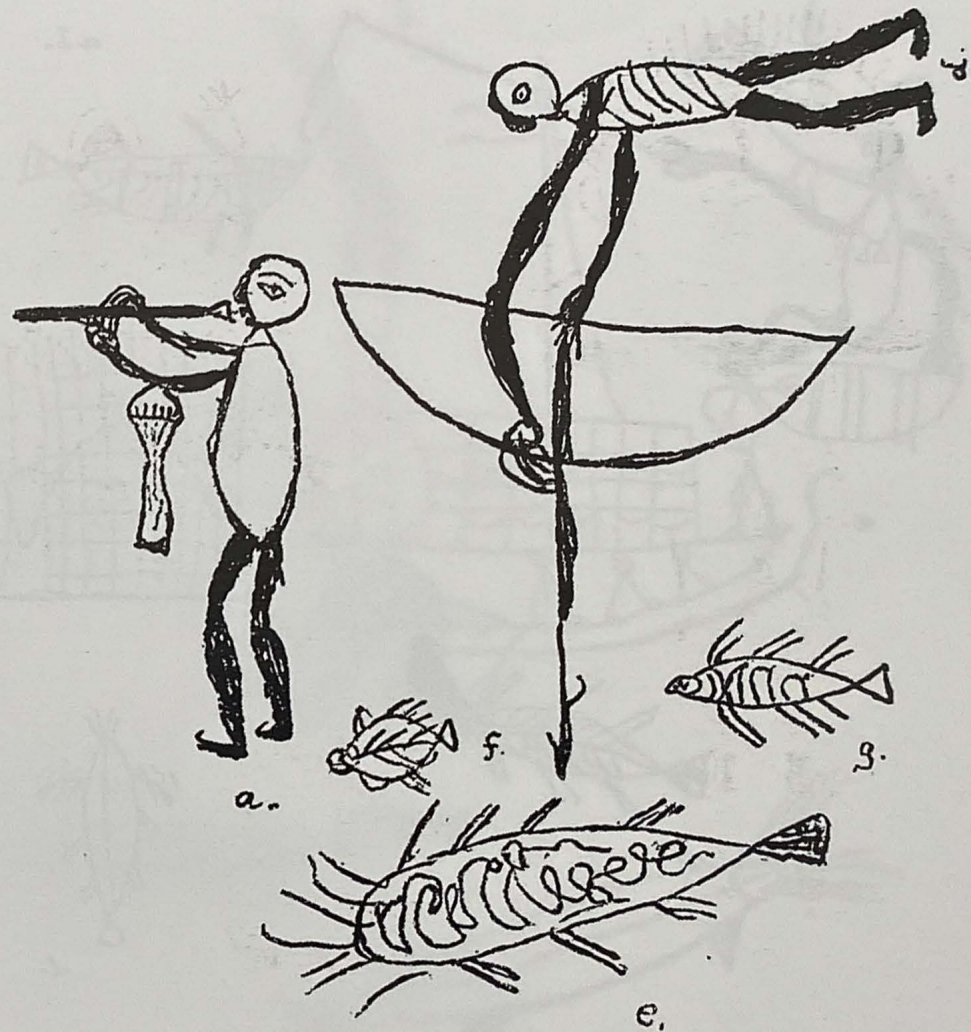
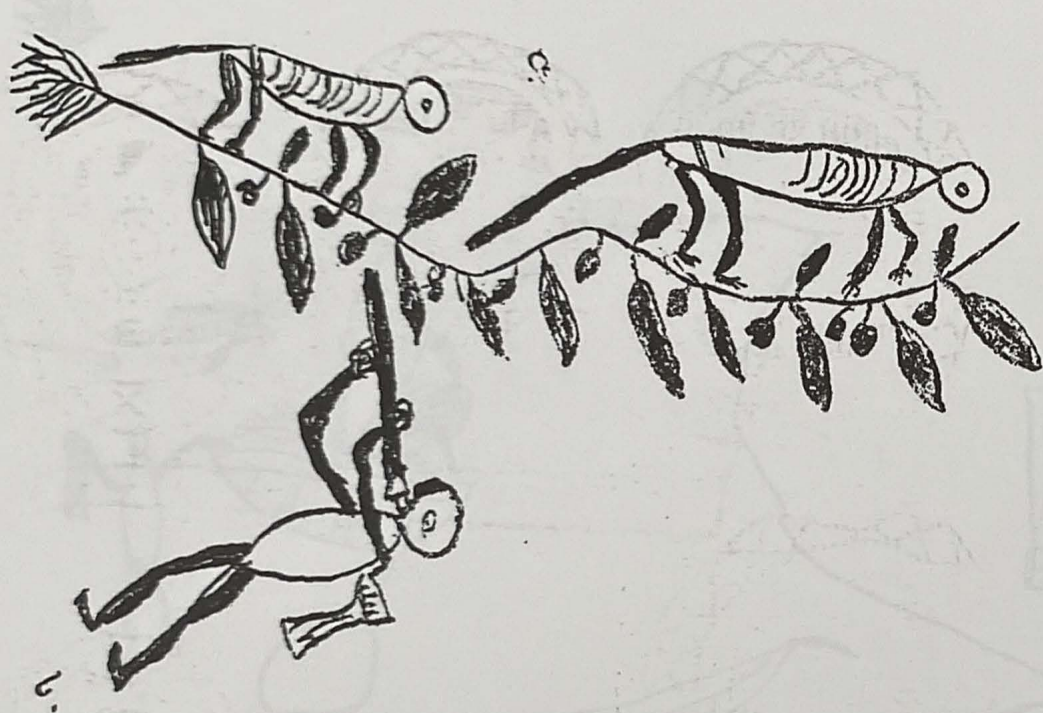


Tribo: Kobéua.

Nome do desenhista: Ualí.

Lugar: Namokolíba no rio Cuduiarý.

Figuras: Pescaria dos Kobéua. a, i. Pescador na canoa. a=1 Peixe-Tukunaré. b. Armadilha para pescar. c. Peixe-Pirandirá. d., e. Peixes-Kuyukuyú. g., h. Peixes-Ituí. k., l. Vespas. m. Indígena.

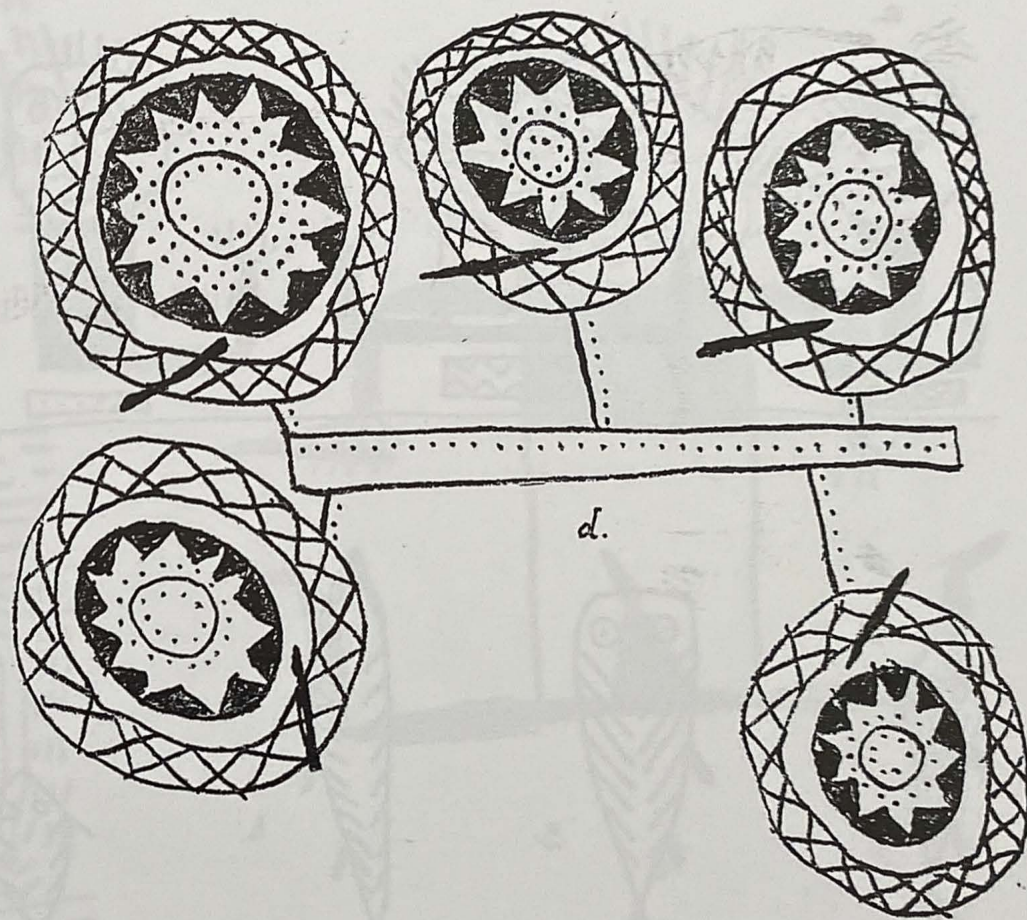
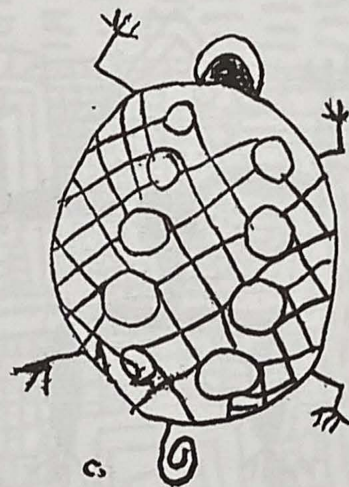
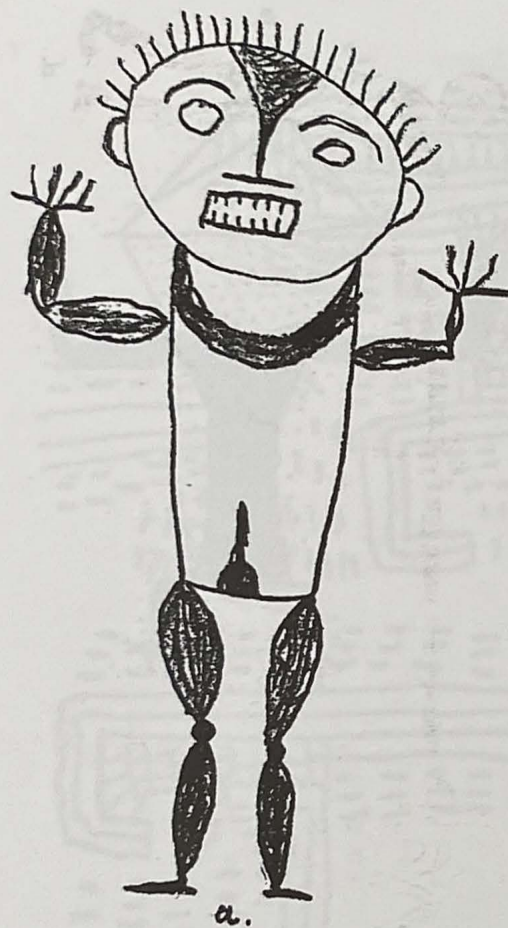


Tribo: Kobéua.

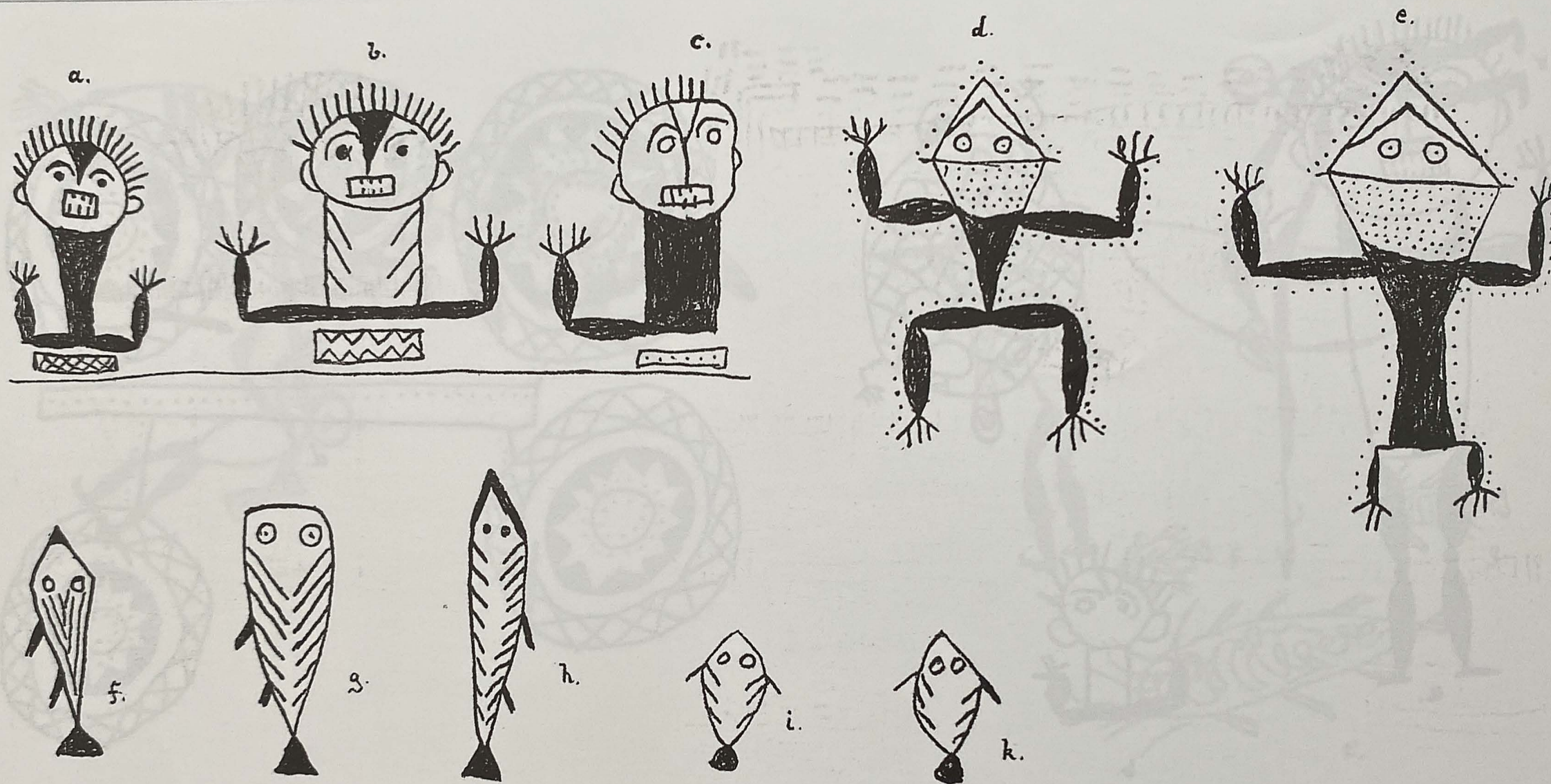
Nome do desenhista: Ualí.

Lugar: Aldeia Namokolíba no rio Cuduiary.

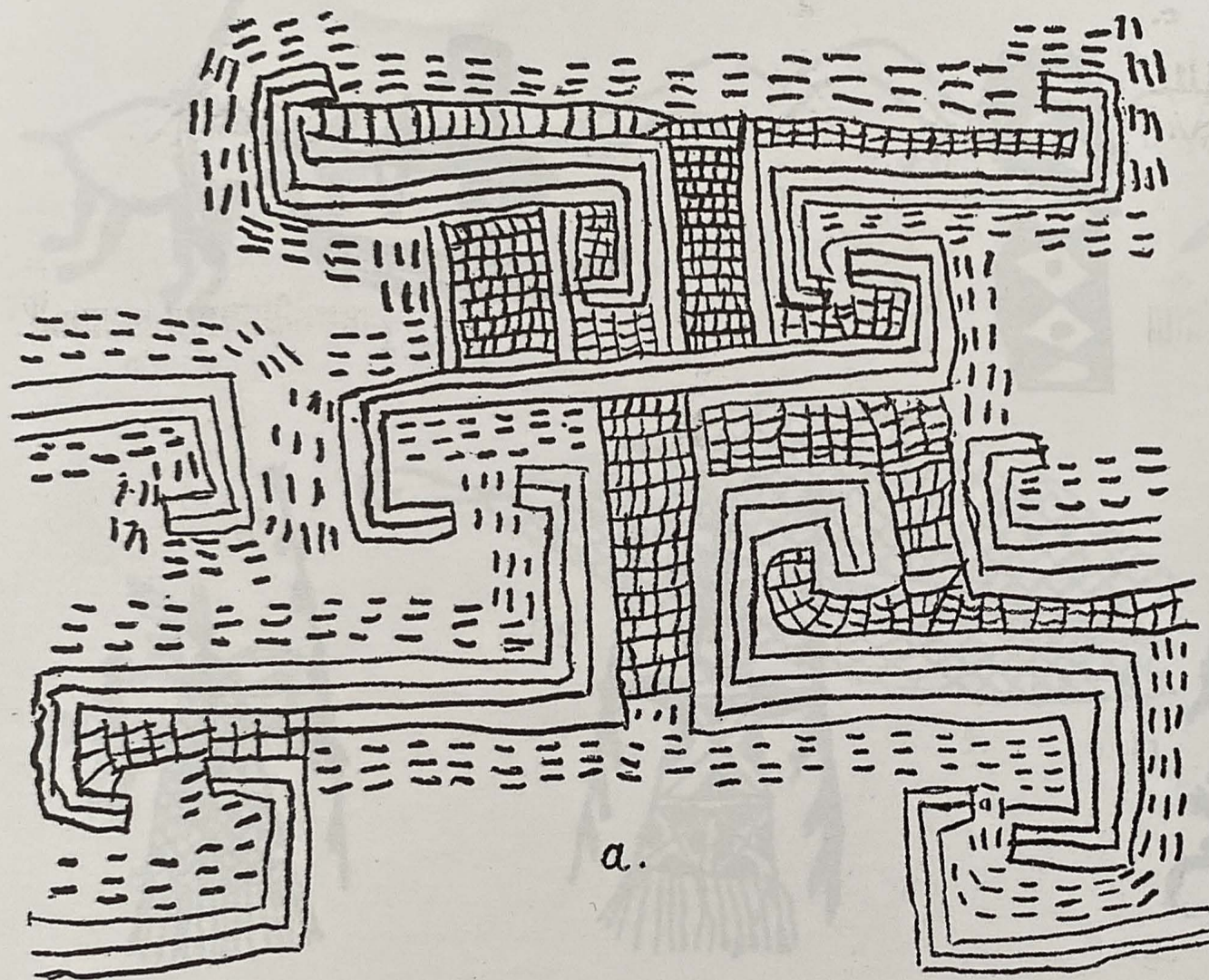
Figuras: Caçando macacos e pescaria dos Kobéua. a., b. Atirando com carauatana.
c. Pequenos macacos. d. Caçador com arco. e. Peixe-Surubí. f. Peixe-Pakú. g. Peixe-Uíuarána.



Tribo: Umáua (Hianákoto).
 Nome do denhista: Kauílimu.
 Lugar: rio Macáya (Alto Yapurá).
 Figuras: a. Indígena – Tsahátsaha. b. Alma do pajé. c. Yabutí.
 d. Viga com tambores de dança dependurados.



Tribo: Umáua (Hianákoto).
 Nome do desenhista: Kauílimu.
 Lugar: rio Macáya (Alto Yapurá).
 Figuras: a., b., c. Almas dos pajés. d., e. Sapos. f. Pequeno peixe.
 g. Peixe-Mandubé. h. Peixe-Arakú. i., k. Peixe-Pakú.



a.

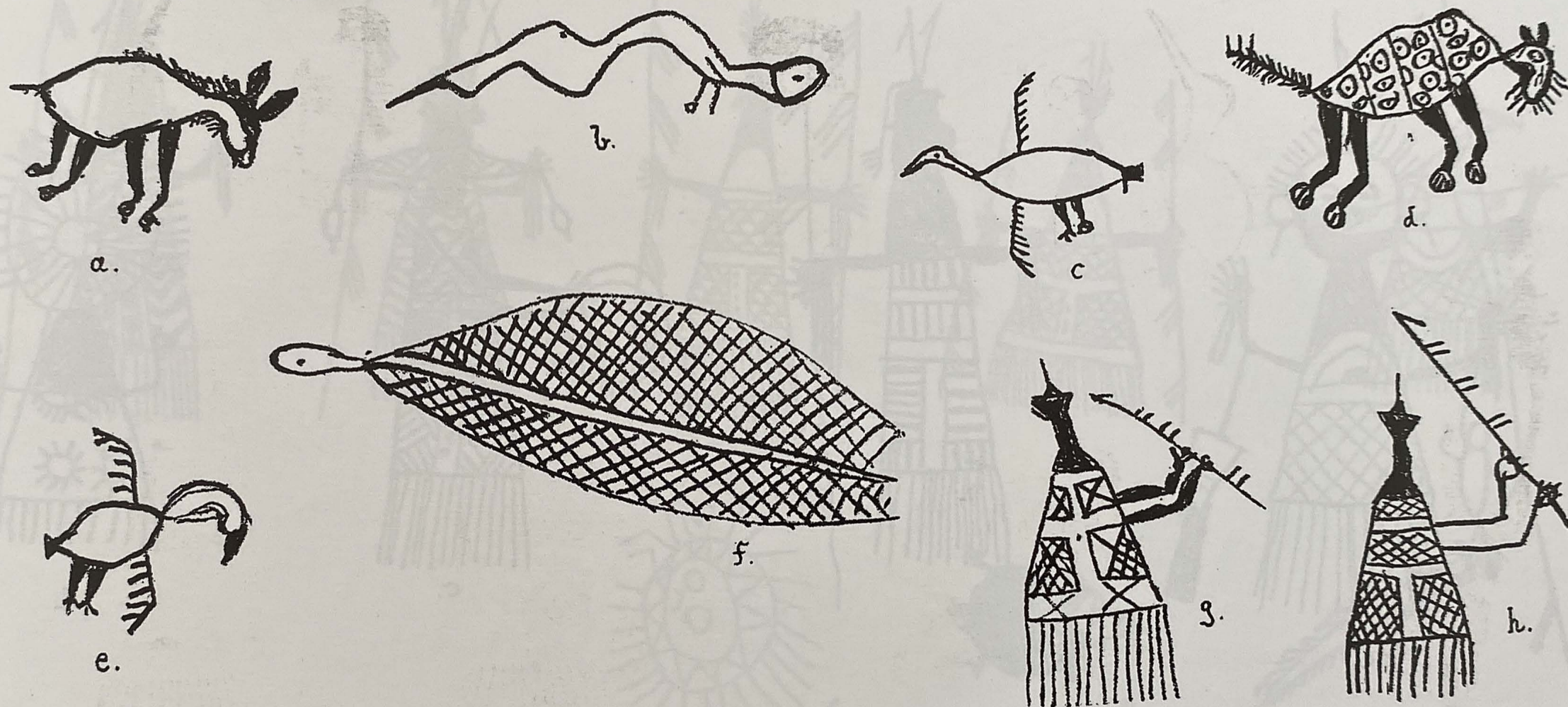


b.

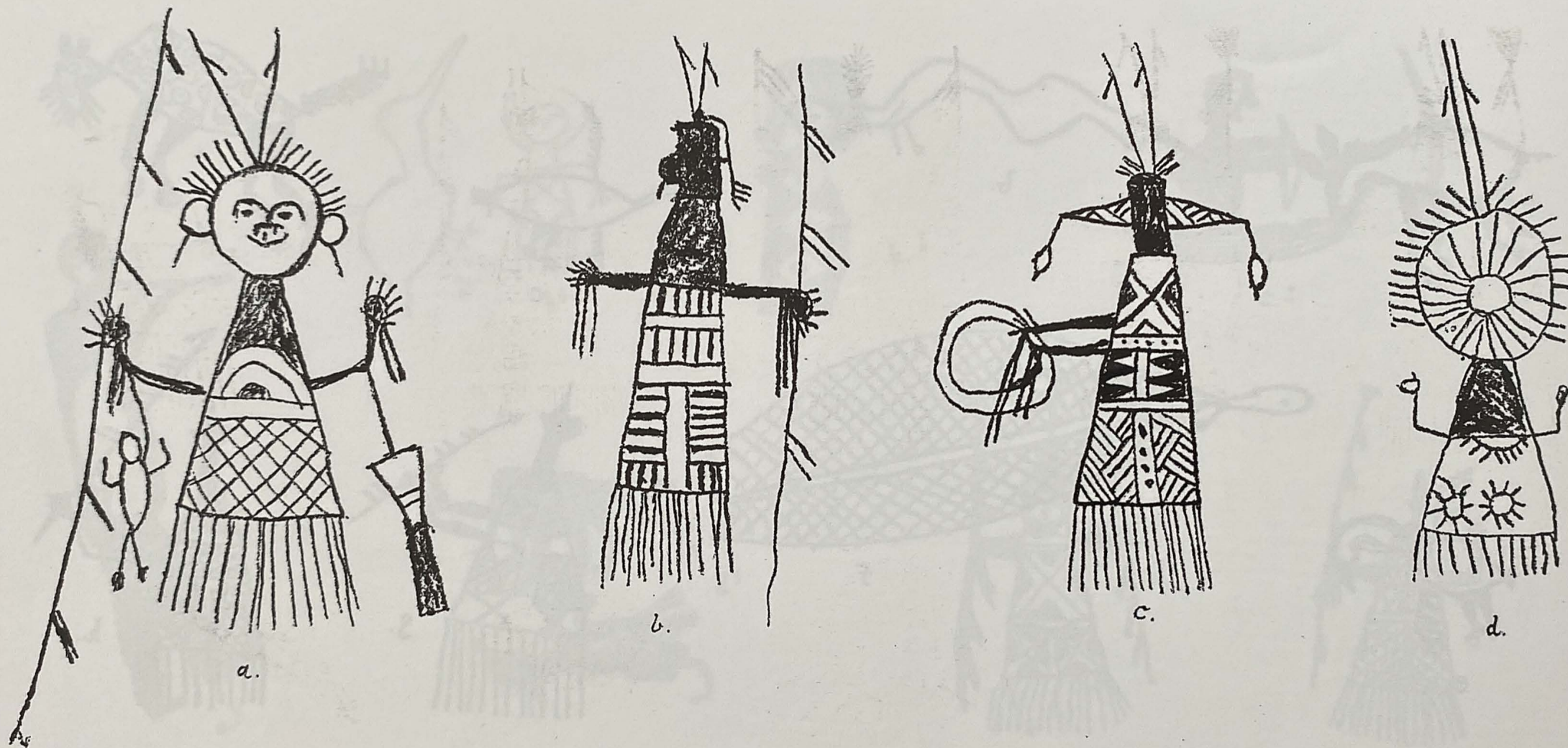
Tribo: Umáua (Hianákoto).
 Nome do desenhista: Kauílimu.
 Lugar: rio Macáya (Alto Yapurá).
 Figuras: a. Motivo de trançar balaio. b. Demônio.



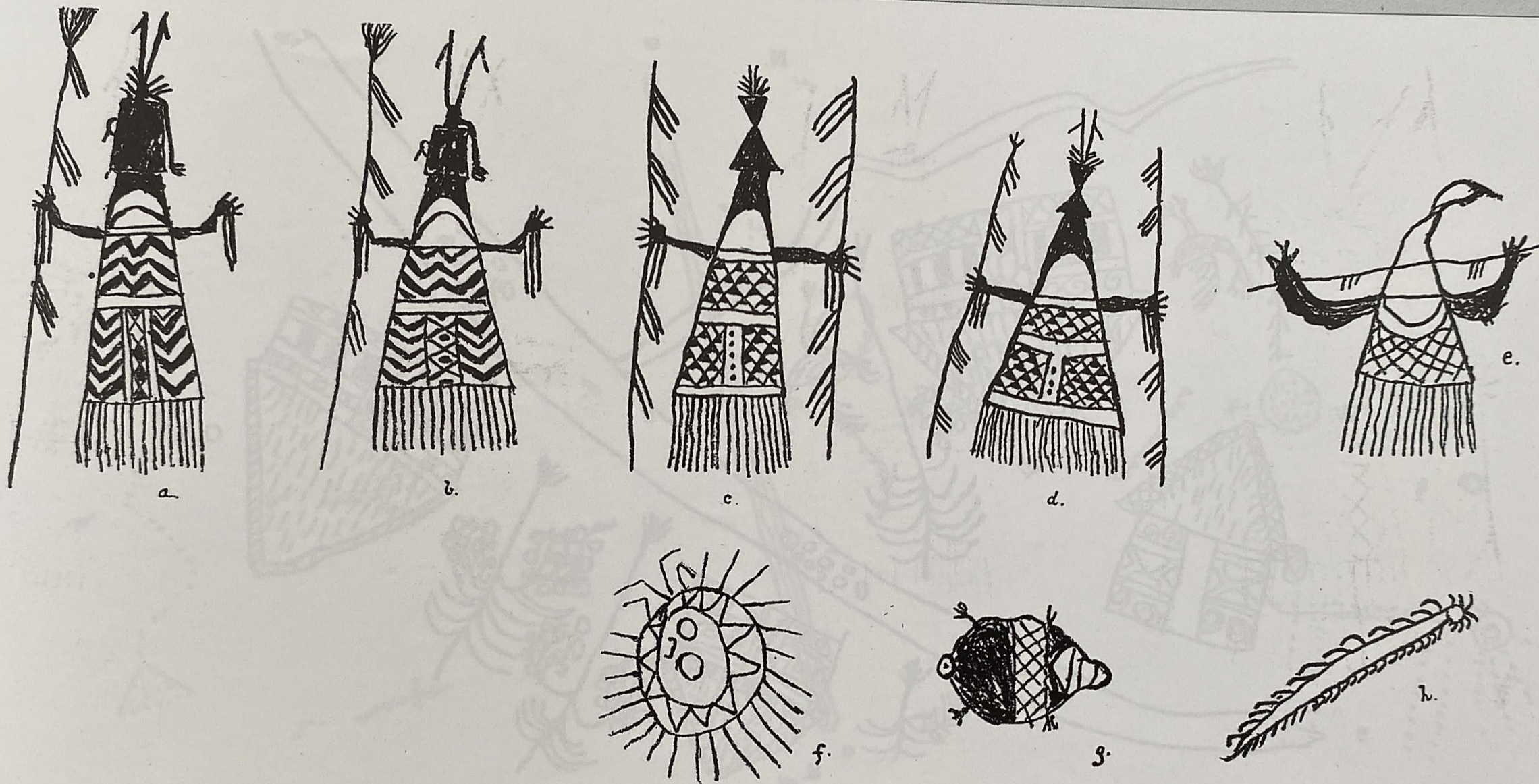
Tribo: Bahúna.
 Lugar: rio Cuduiarý.
 Figuras: a=1 Caçador com carauatana. b=1 Duende da selva.
 c=1 Pescador na canoa. d=1 Cachorros. e=1, f=1 Máscaras de dança
 a=2 Cegonha-Maguarí. b=2 Máscara de dança.



Tribo: Kobéua.
 Nome do desenhista: Pauáke.
 Lugar: Aldeia de Namokolíba no rio Cuduiary.
 Figuras: a. Porco Taiasú. b. Uarakuboya (cobra). c. Beija-flor.
 d. Onça. e. Pomba. f. Cobra Grande. g., h. Máscaras de dança.



Tribo: Kobéua.
 Nome do desenhista: Pauáke Yauíde.
 Lugar: rio Cuduiarý.
 Figuras: a., b., c., d. Máscaras de dança.

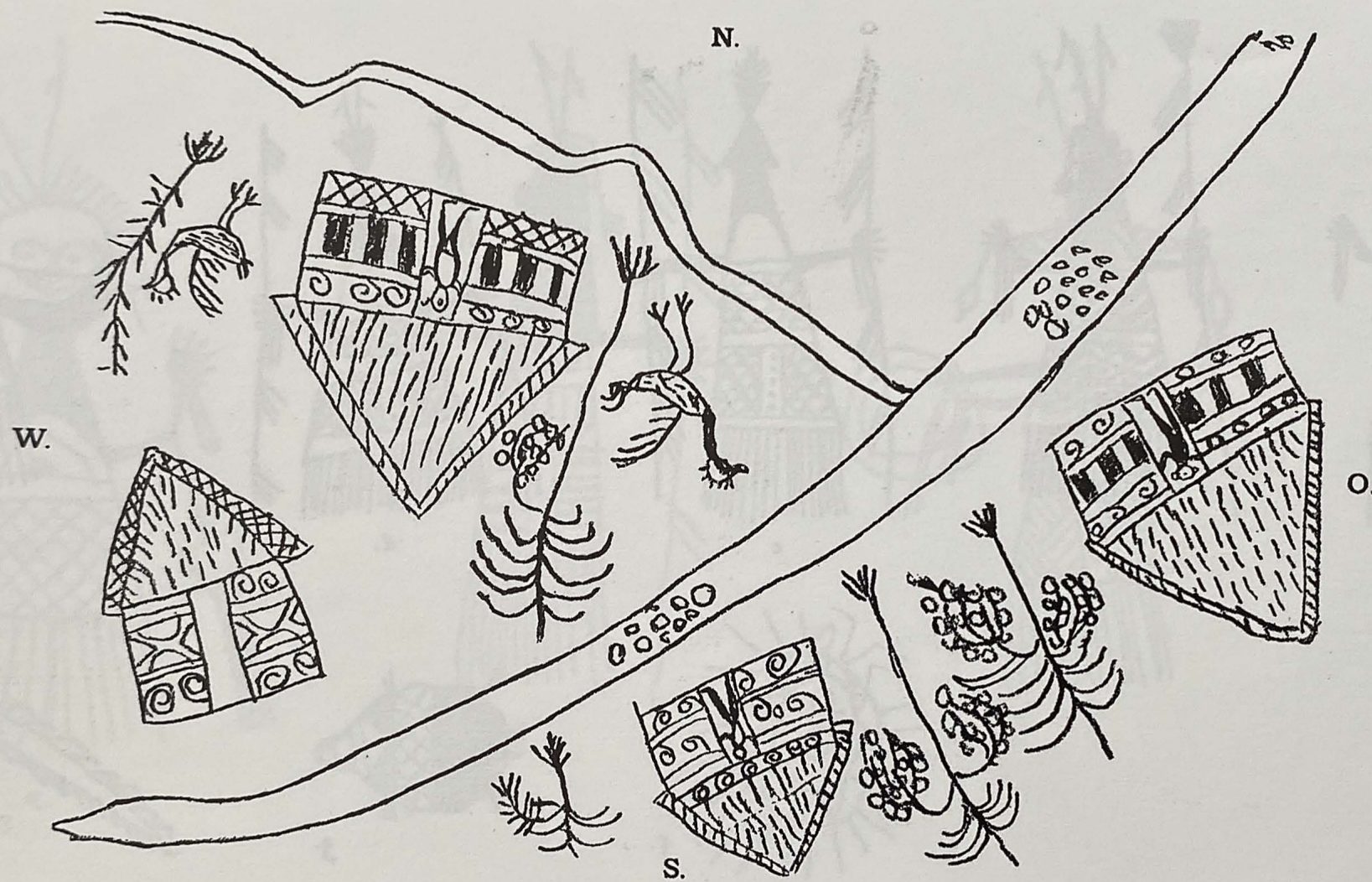


Tribo: Kobéua.

Nome do desenhista: Pauáke Yauíde.

Lugar: rio Cuduiary.

Figuras: a., b., c., d., e. Máscaras de dança. f. Camarão. g. Escaravelho. h. Centopéia.



Tribo: Kobéua.

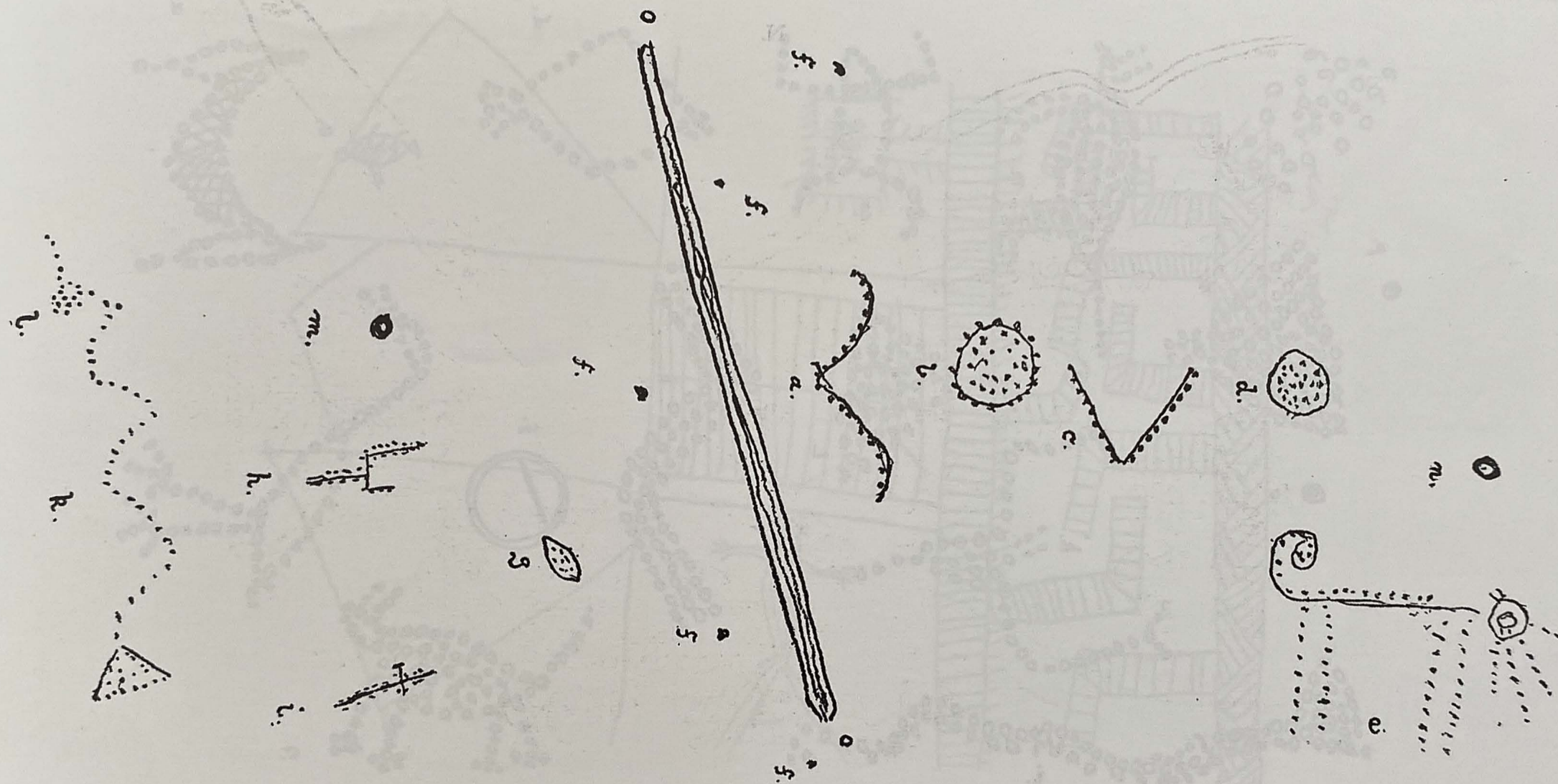
Nome do desenhista: Ualí.

Lugar: Aldeia de Namokolíba no rio Cuduiarý.

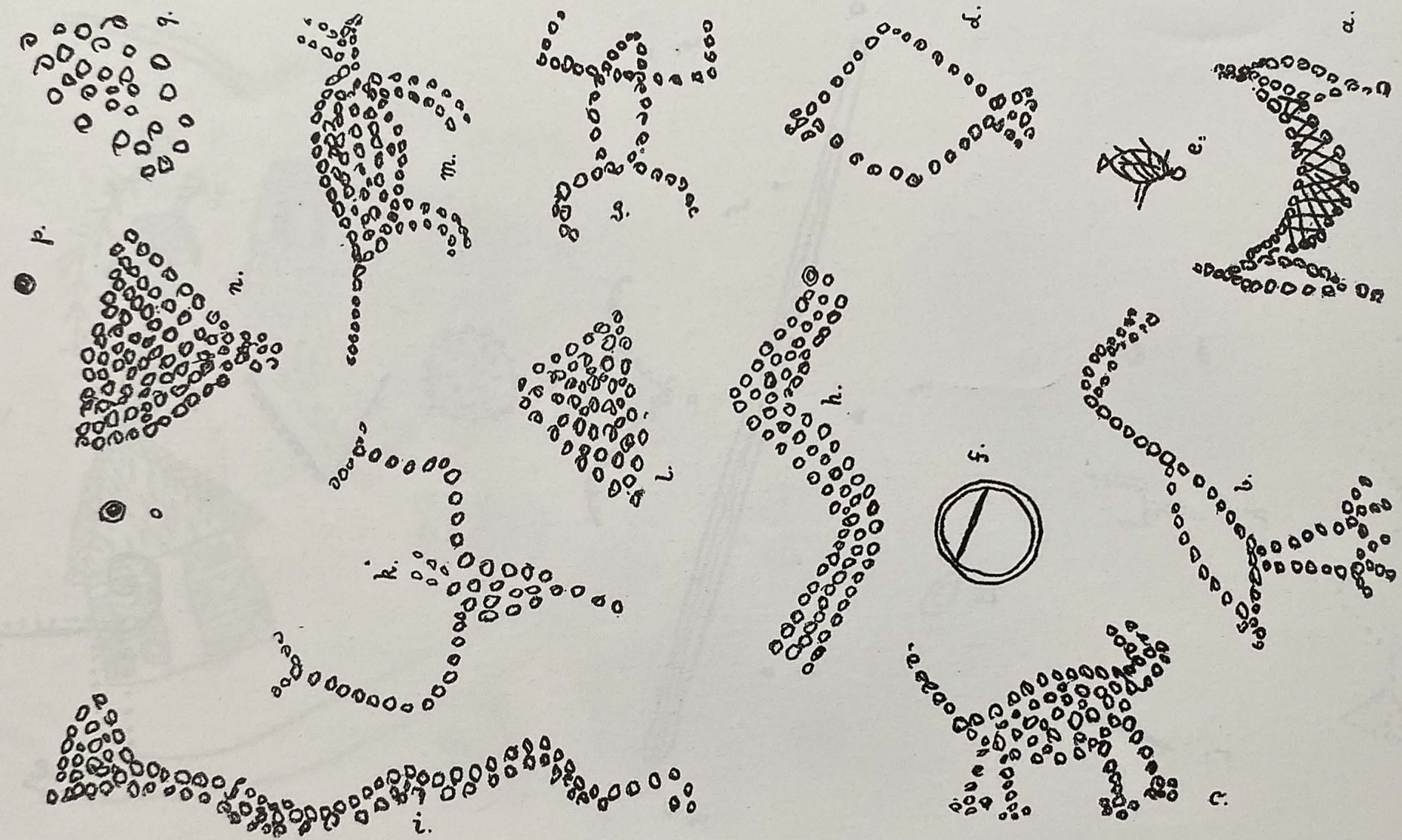
Figuras: Mapa do rio Caiarý-Uaupés na foz do rio Cuduiarý.

N= norte. O= leste. W= oeste. S= sul.

Tribo:
Lugar:
Figura:

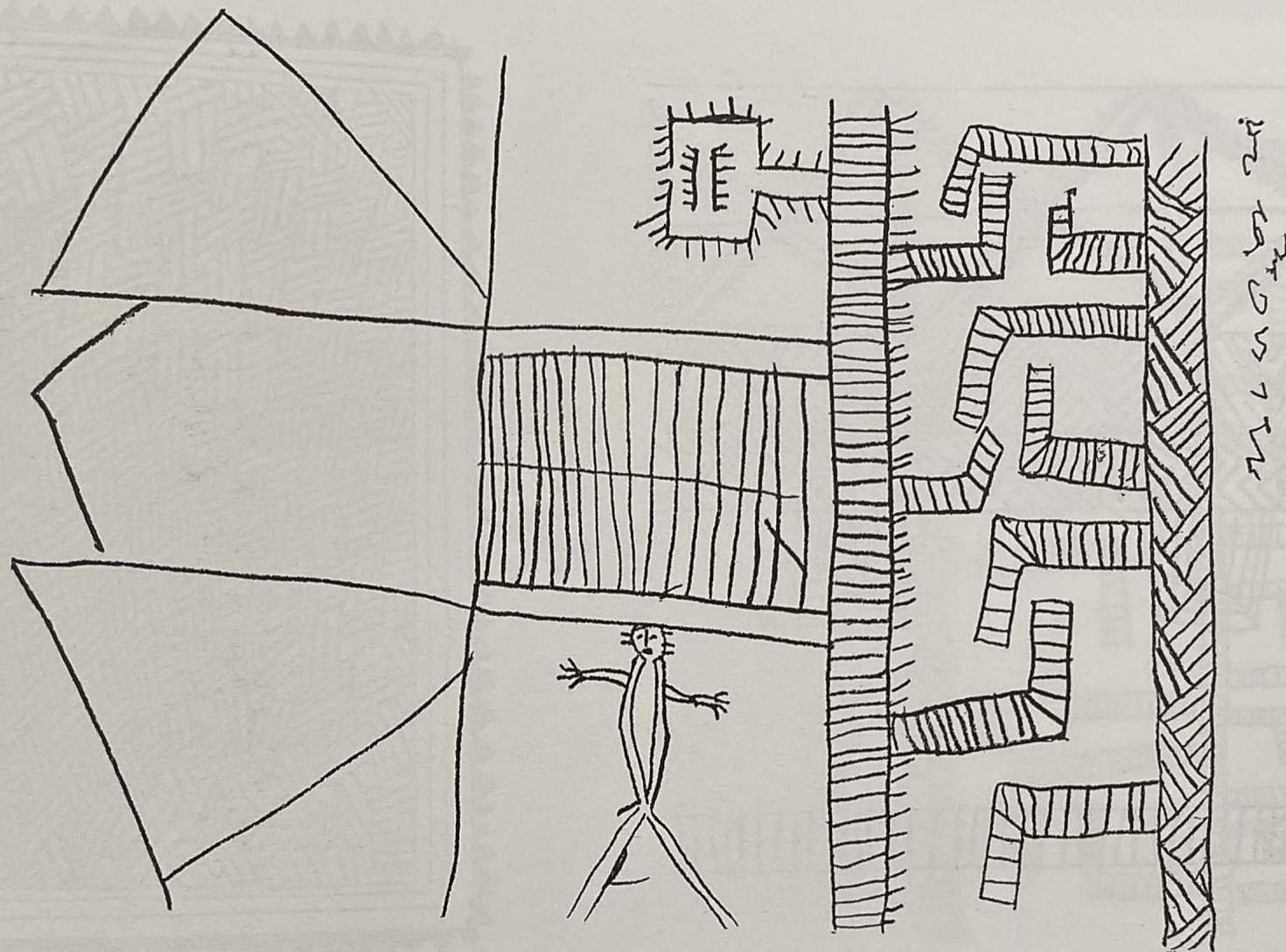


Tribo: Mirití-tapuyo (Tukano).
 Lugar: Urubu-Lago no rio Tiquiê.
 Figuras: Constelações.

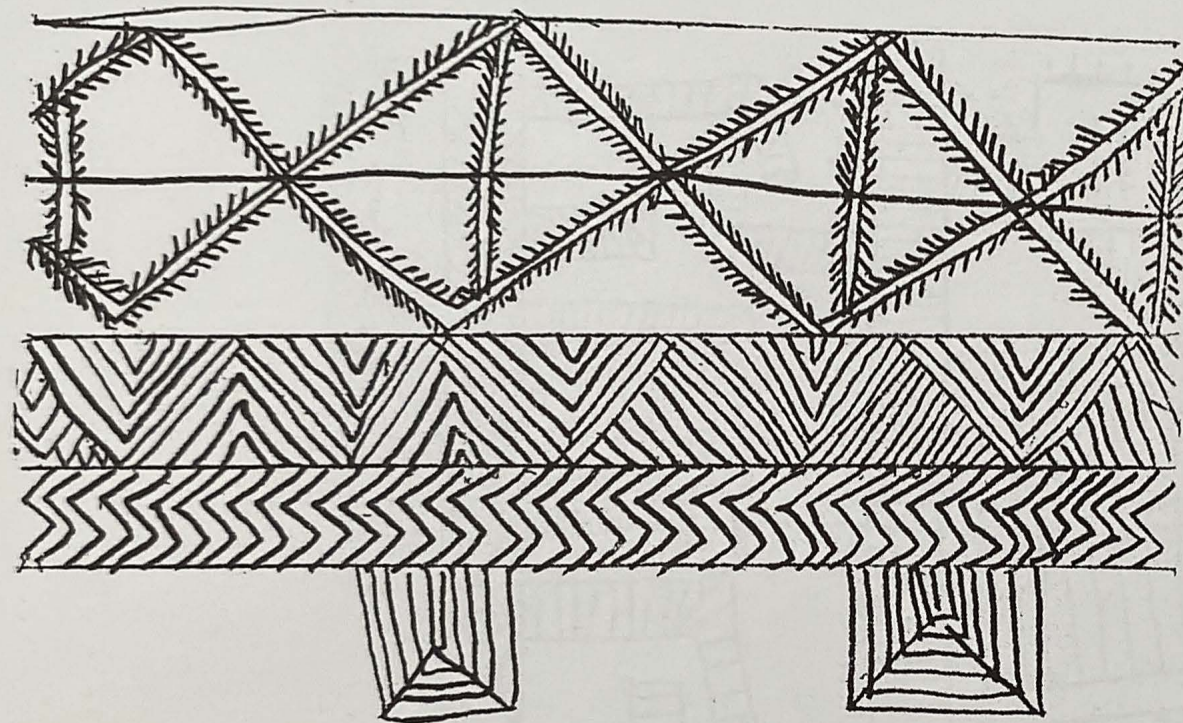


ribo: Kobéua.
ome do desenhista: Ualí.
ugar: Aldeia Namokolíba no rio Cuduiarý.
guras: Constelações.

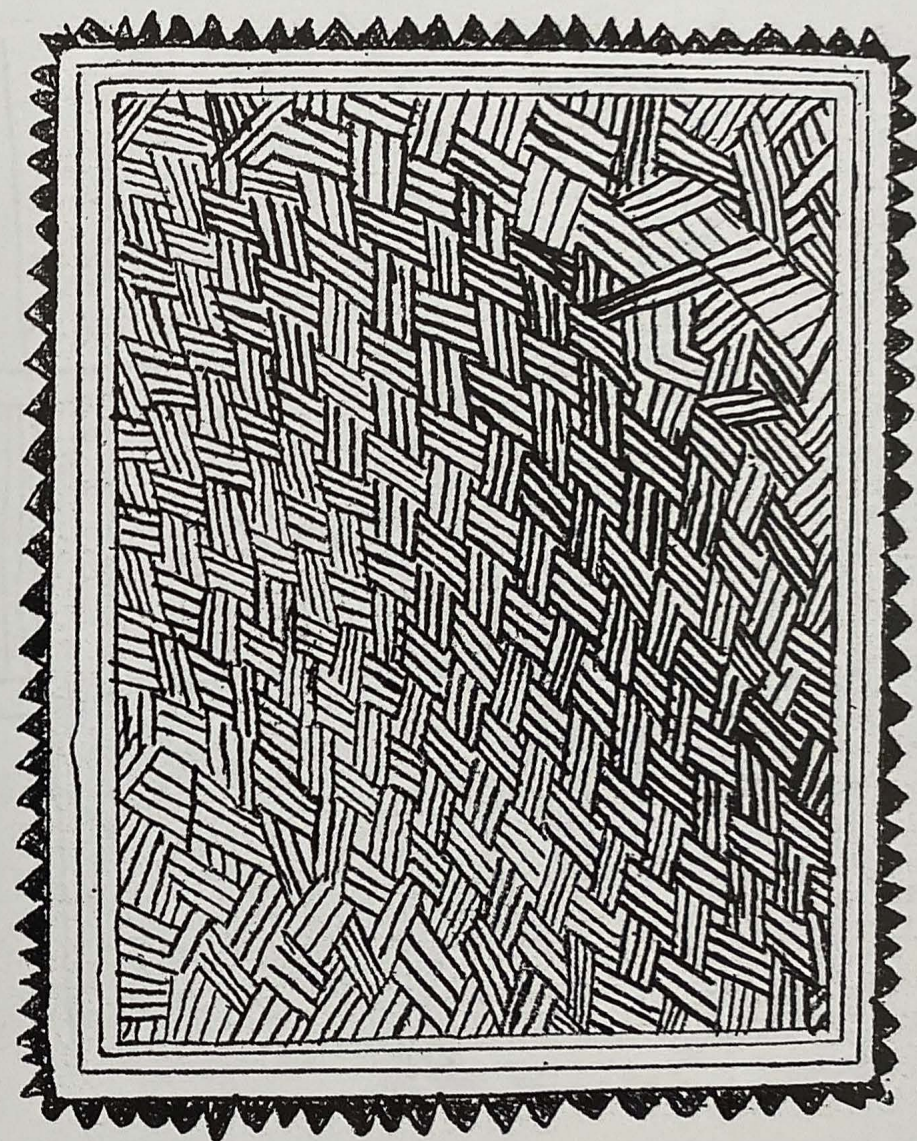
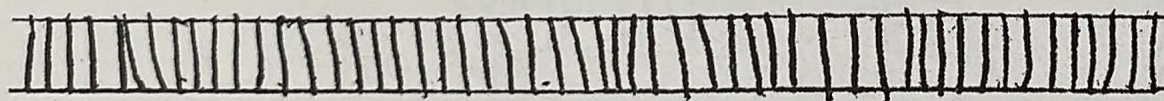
Trib
Luga
Figu
Port
=4



Tribo: Tuyúka.
 Lugar: Aldeia Pinókoaliro no rio Tiquiê.
 Figuras (do alto para baixo): =1 Casa. =2 Homem.
 Porta elevadiça. Saída. =3 Ornamentos.
 =4 "Assinatura" do desenhista.



a.



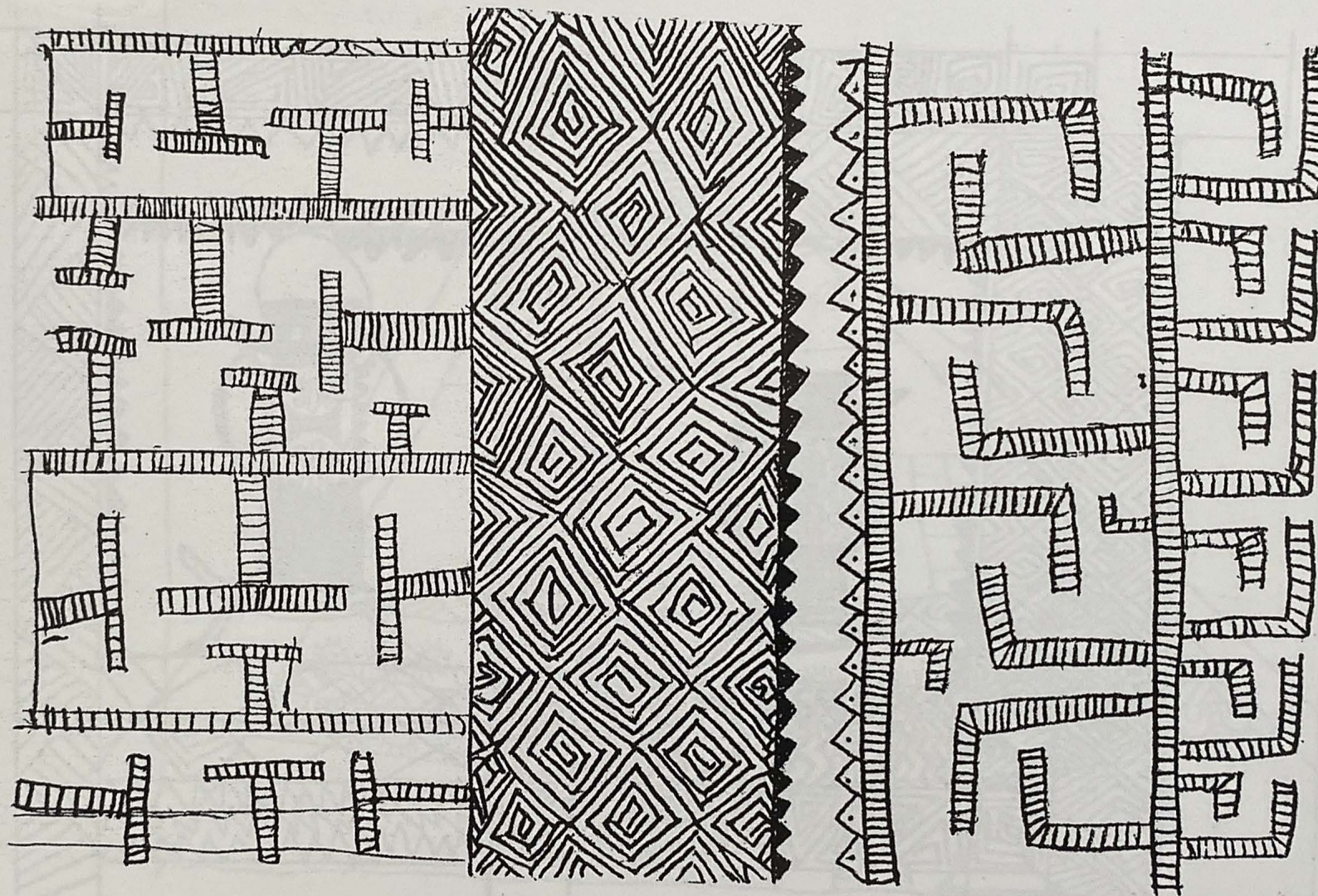
b.

Tribo: Tukano.

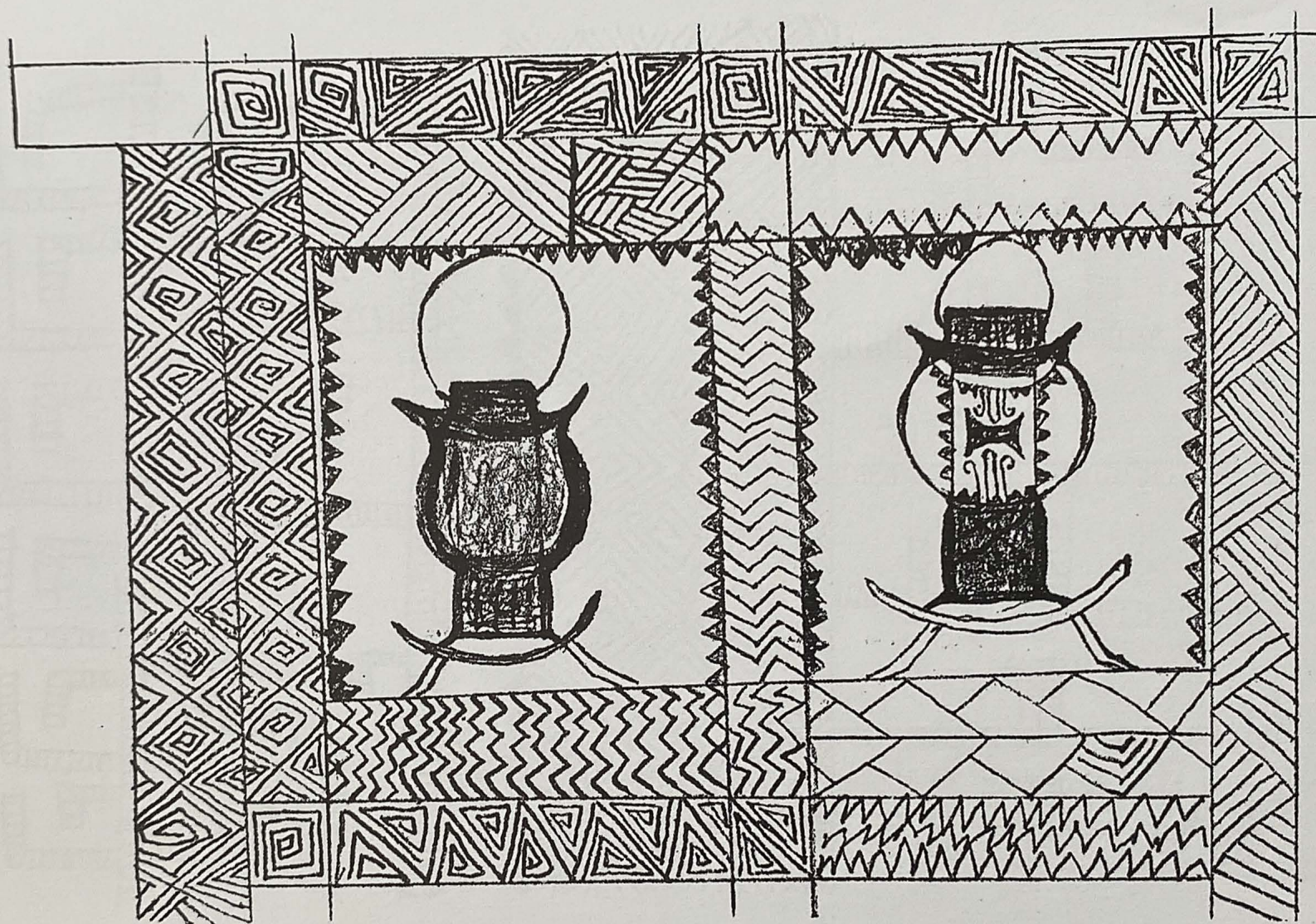
Nomes dos desenhistas: a. ____ b. Yeepásonea.

Lugar: rio Tiquiê.

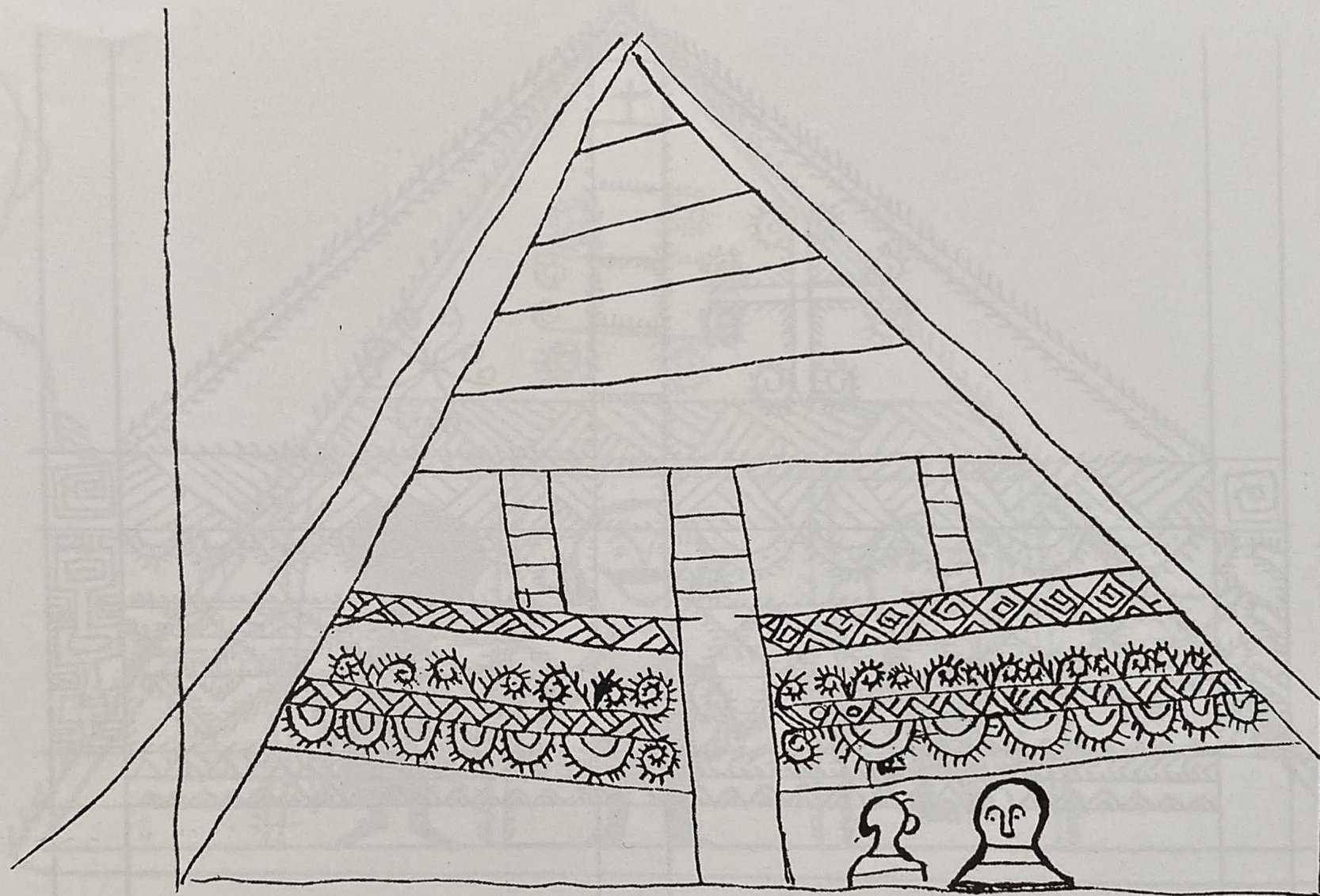
Figuras: a. Ornamentos. B. Banquinho ornamentado.



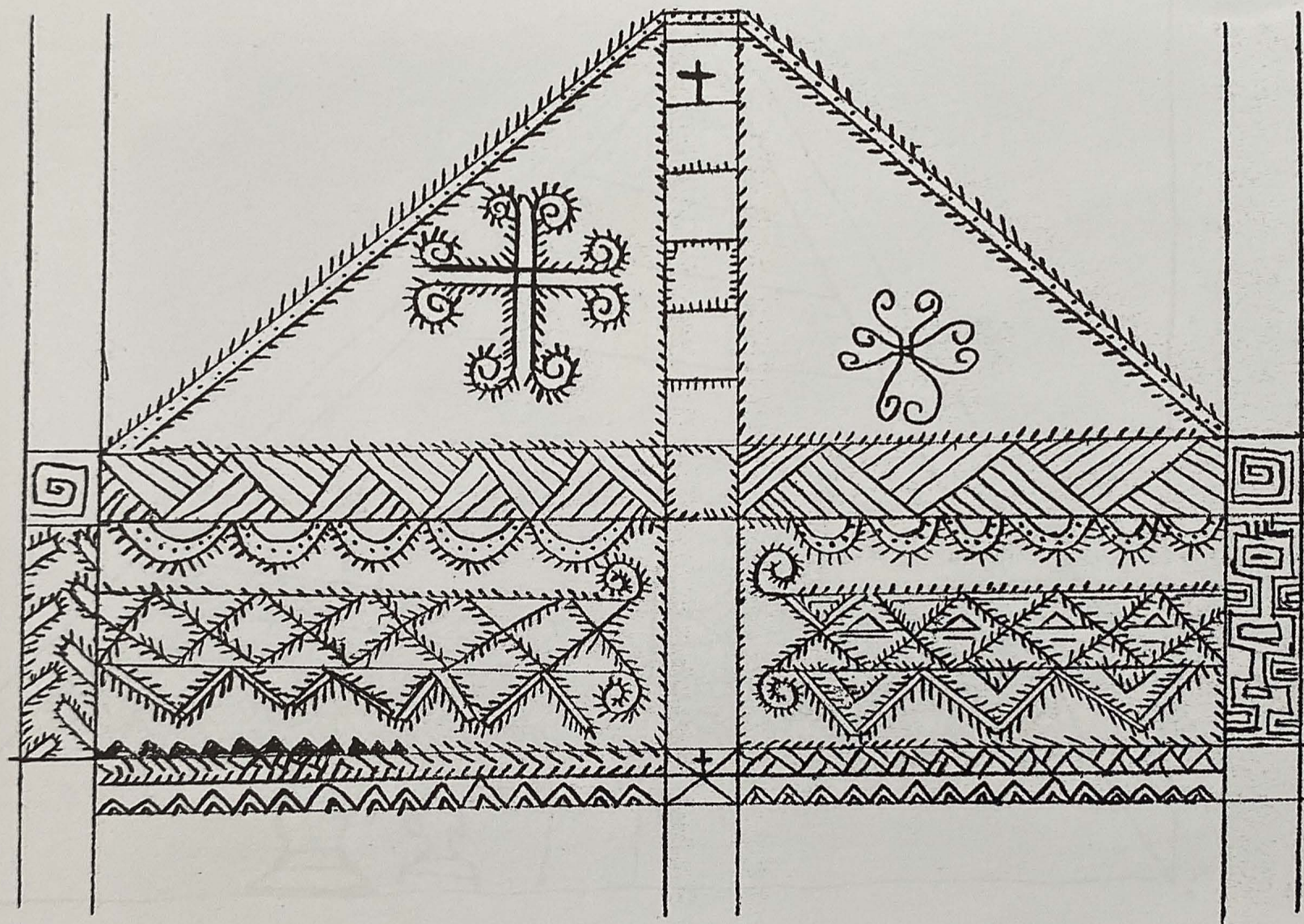
Tribo: Tukano.
 Lugar: Pari-Cachoeira do rio Tiquiê.
 Figuras: Ornamentos.



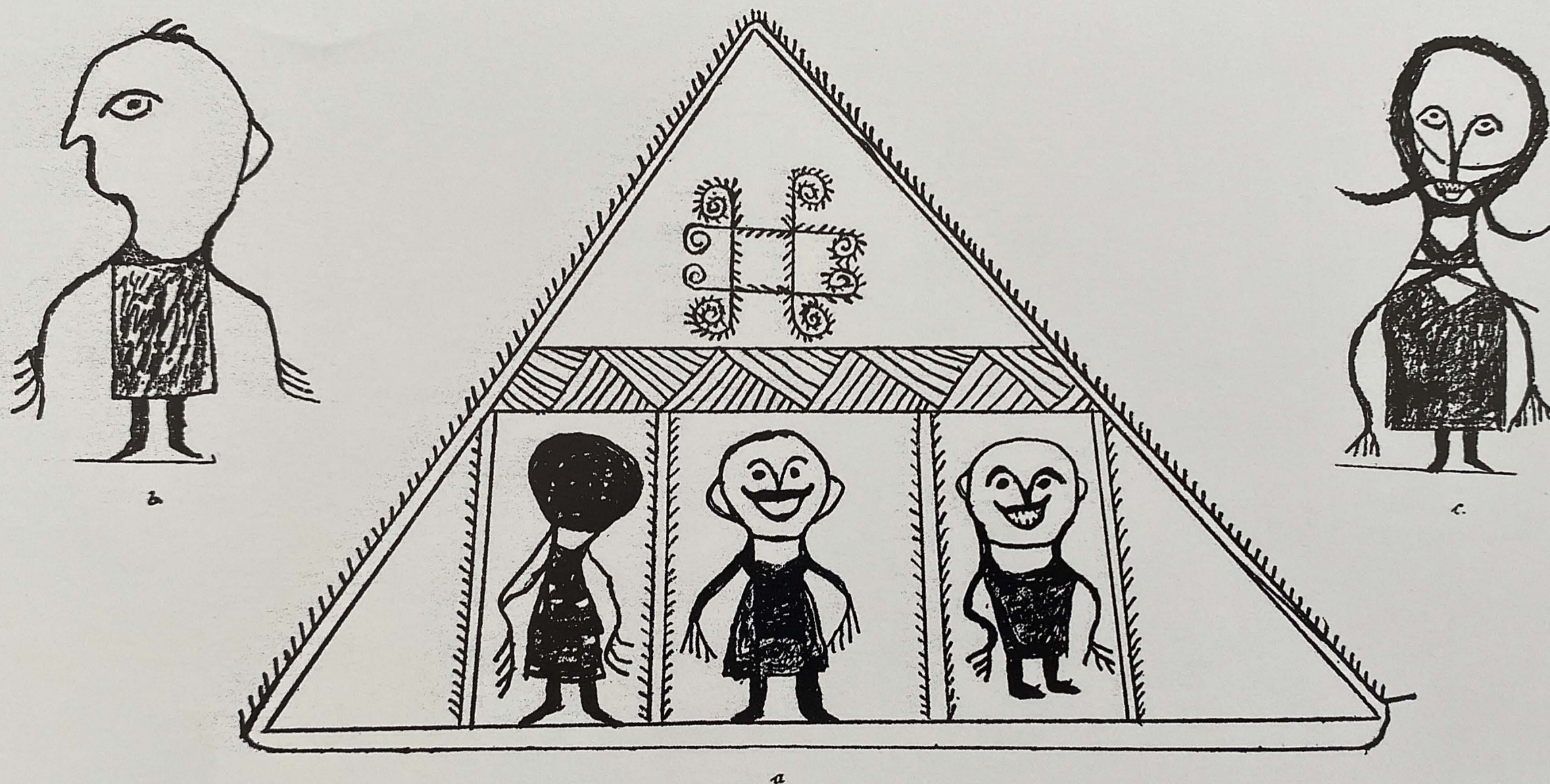
Tribo: Tukano.
 Nome do desenhista: Yeepásonea.
 Lugar: rio Tiquiê.
 Figuras: Potes de Kaapí, colocados sobre banquinhos, emoldurados com ornamentos.



Tribo: Tukano.
 Nome do desenhista: Yeepásonea.
 Lugar: rio Tiquiê.
 Figuras: Fachada da casa, com gente.

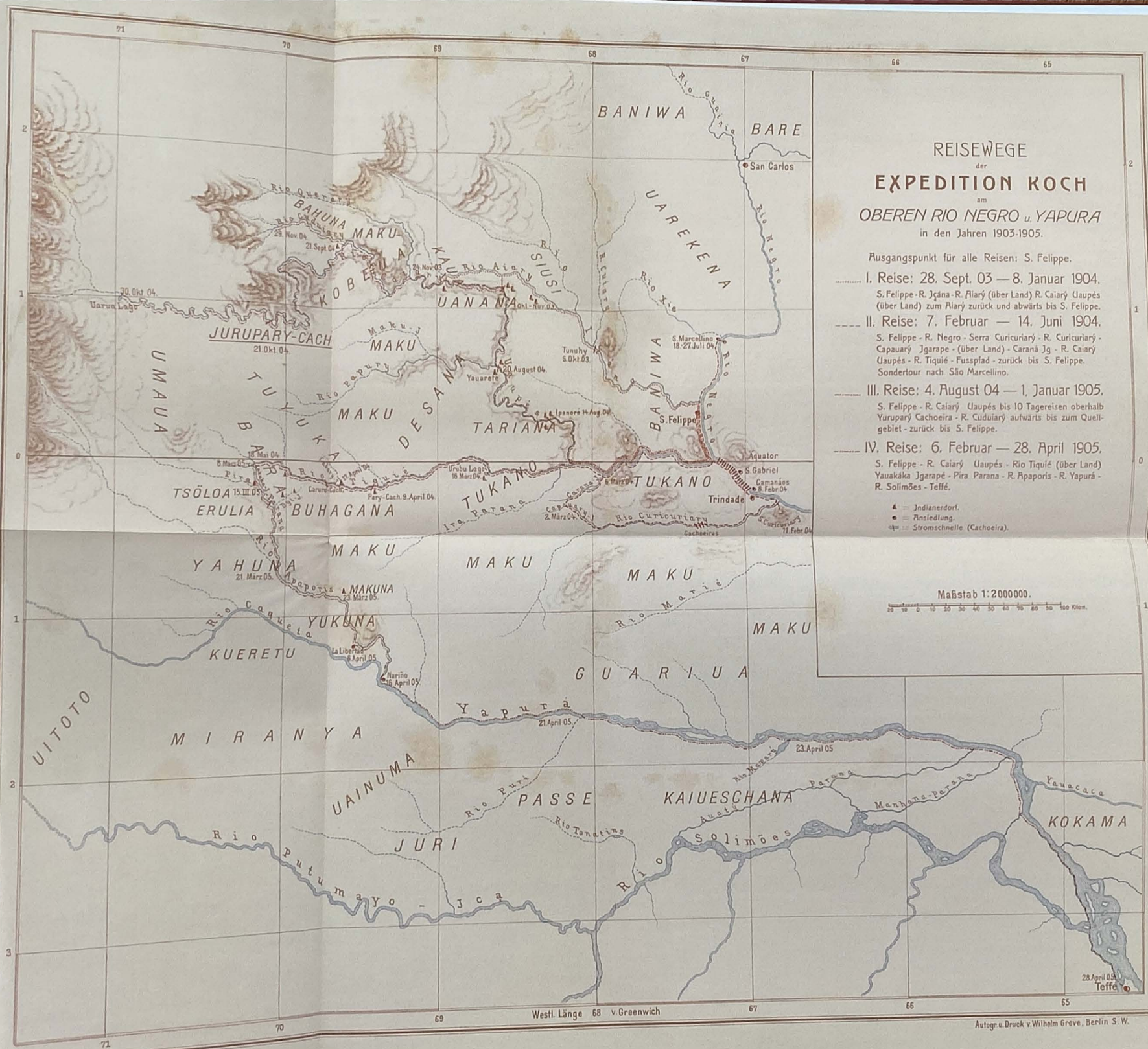


Tribo: Tukano.
 Nome do desenhista: Yeepásonea.
 Lugar: rio Tiquiê.
 Figura: Fachada da casa.



Tribo: Tukano.
 Nome do desenhista: Yeepásoneaa.
 Lugar: rio Tiquiê.
 Figuras: a. Fachada da casa, com gente. b. Otto Schmidt. c. Dr. Koch.

Appendice



Este livro foi impresso em São Paulo/SP,
em abril de 2009, pela Prol Gráfica.

A família tipográfica utilizada na composição do texto
foi a Goudy Old Style/11 e a Blackadder ITC.

O projeto gráfico - miolo e capa - foi feito pela
Editora da Universidade Federal do Amazonas - EDUA.

Tomeços da Arte na Selva foi o primeiro livro que Theodor Koch-Grünberg publicou sobre a sua viagem para o Alto Rio Negro, realizada entre 1903 e 1905. O livro contém uma multidão dos assim chamados desenhos feitos à mão, feitos por indígenas encontrados, a pedido expresso do pesquisador e regularmente pagos. Do ponto de vista dos indígenas, estes próprios desenhos exprimem a cultura indígena, porque a maioria dos motivos foram escolhidos pelos próprios desenhistas. Os desenhos são também expressão da influência externa e dos continuamente crescentes contatos com o mundo dos brancos. Pois era o pesquisador estrangeiro quem fornecia os apetrechos para pintura parcialmente estranhos e que expressamente convidava os indígenas a demonstrar provas de suas artes. Do ponto de vista do cientista, o livro exprime os específicos métodos das crescentes viagens de pesquisa, que os etnólogos alemães realizavam no Brasil, no fim do século 19 e no início do século 20. Também nisso são consideráveis dois diferentes aspectos. Primeiro, os desenhos resultaram durante a viagem cuja finalidade era conhecer melhor o mundo indígena, por meio de contatos pessoais e estreita convivência com as diferentes etnias. Observar a arte dos indígenas e considerá-la seriamente como arte, mostra a tentativa de se aproximar com respeito e simpatia às formas de expressão indígenas, suas explicações e suas visões do mundo. Segundo, a interpretação dos esboços conseguidos foi feita por meio de moldes estabelecidos já antes da viagem, que eram uma teoria do século 19, o evolucionismo. Esta interpretação indica-nos hoje os conceitos já de antemão fixados, que circulavam no mundo dos cientistas daqueles dias sobre as culturas indígenas. Por isso, o livro de Koch-Grünberg oferece-nos não somente aspectos da cultura indígena, mas também da cultura científica daquele tempo – é, como qualquer monografia etnológica, um espelho e às vezes uma caricatura de dois mundos.

Michael Kraus

