

ICONOGRAFIA

OS TEXTOS ICONOGRÁFICOS COMO FONTE PARA UMA LEITURA ARTÍSTICA — ETNO- GRÁFICA — SIMBÓLICA.

YOLANDA LHULLIER DOS SANTOS
HELDA BULLOTTA BARRACCO
da Escola de Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo.
NOBUE MYAZAKI
do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Se as escassas e imprecisas referências à iconografia artística (1) do século XVI, referente ao indígena brasileiro é devida a sua ausência na literatura informativa, não serve, entretanto, como justificativa pois encontra-se com relativa abundância na literatura de viagens deste mesmo século, diminuindo sensivelmente nos posteriores.

Na cognominada literatura de viagens que compreende uma extensa série de relatos, diários de bordo, crônicas, etc., os indígenas brasileiros são descritos com pormenores minuciosos e, muitos deles reproduzidos nas pranchas que ornaram o texto.

Relatos que eram procurados avidamente pelos leitores que viam satisfazer assim a sede de aventura nos países exóticos, que se a muitos poucos era possibilitada uma oportunidade, havia sempre uma esperança acesa.

No campo aditorial renascentista, o que não se tratava absolutamente de uma novidade, a finalidade de comunicação empolgava o homem europeu levando-o a idealizar novos instrumentos que permitissem uma produção mais rápida e um aprimoramento no campo da técnica. E, graças a esta técnica que dia a dia desenvolvia-se, começaram a proliferar edições sucessivas e, concomitantemente, os rela-

(1). — Fazemos uma distinção entre iconografia *documental* e *artística* sendo que a 1ª encontra-se com maior incidência que a 2ª pela sua função explícita em relação ao texto. Entretanto, quando nela aparece a figura do indígena não oferece nenhuma leitura, pois não se trata de um *texto iconográfico*.

tos de viagens sobressaem-se entre outros vários temas de bastante interesse.

Entretanto, até nossos dias, com raras exceções (2) foi praticamente ignorado como um elemento editorial os *textos iconográficos*, que constituem, sem dúvida, um valioso material de pesquisa, onde além de ser um testemunho artístico da época, possibilitam uma perfeita *leitura* etnográfica e simbólica, contribuindo para a abertura de um novo campo de pesquisa.

Esta iconografia rotulada dentro do campo das artes gráficas somente como um elemento decorativo, fez com que muitos estudiosos não a utilizassem como fonte de informação. Nelas, após a leitura, veremos que além da sua importância no campo gráfico, dão um testemunho da realidade, realidade esta absorvida pelo artista, que a transmitia reelaborada ao público, porém mantendo elementos dos mais significativos dentro de uma visão científica, da qual encontravam-se profundamente imbuídos.

“São — diz Chinard referindo-se as pranchas que ornam as duas obras de Thevet — muito valiosas não só pelo perfeito conhecimento das plantas, dos animais e dos costumes *Brasileiros*, mas também pela concepção inspirada, em parte, do antigo, da beleza do homem natural que como escrevia Ronsard *erre innocentement tout farouche et tout nu*” (3).

Utilizamos para esta leitura algumas gravuras que forneceram os dados necessários para uma leitura completa o que não implica o desmerecimento das outras que, relegadas à um futuro trabalho apresentavam-se também como um rico texto.

Como metodologia de trabalho levamos em consideração certos elementos constitutivos do *texto-gravura* lido:

- a. — o modo como o conteúdo intencional é expresso;
- b. — as normas que presidem à formação da obra;
- c. — o testemunho que ele nos dá de tudo aquilo que o artista pretende expressar.

Encontramo-nos com absoluta falta de dados em relação ao artista e ao gravurista. Determinar a sua identidade foi praticamente impossível. Algumas citações encontradas em Jean de Léry e André

(2). — A descrição e interpretação das gravuras pertencentes aos séculos XVI e XVII foi feita na tese de doutoramento — *A imagem do índio na ficção do Paraíso* — Profa. Yolanda Lhullier dos Santos, Universidade de São Paulo, 8-1972.

(3). — Chinard (G.), *L'Exotisme Américain*, Paris, 1911.

Thevet não nos possibilitaram meios de identificação (4). Também aparece o problema das modificações feitas pelos copiadores nas edições sucessivas, quando certos detalhes desaparecem e outros são acrescentados, elaborando-se assim uma nova composição que deve merecer uma outra análise. É o problema frequente do manuseio simbólico. Encontramos algumas pequenas divergências entre o *texto-verbal* e o *texto-iconográfico*, porem na maioria das vezes um corrobora o outro, como mostraremos na leitura.

Quanto à técnica utilizada esclarecemos que as numerosas vinhetas e gravuras em madeira que aparecem nas duas obras são de grande interesse. Gaffarel destaca, que nesta época o *talho doce* ou *buril* (*taille douce*) ainda não fora introduzido em Paris.

O próprio Thevet afirma ter trazido de Flandres os melhores gravadores da época e afirma

“pela graça de Deus, posso-me lisongear de ser o primeiro que pôs em voga, em Paris, a impressão da gravura a buril”.

Realmente ele encontrava-se extremamente orgulhoso das pranchas inseridas nas suas obras e com toda razão, pois eram de uma qualidade raramente encontrada nos relatos da época e, segundo Chinard, Thevet

“forneceu alguns esboços e alguns *crayons* como ele próprio o diz, e tinha, certamente sob sua direção artista se não italianos, ao menos formados na escola de Itália. Tal fato nota-se nas gravuras onde os selvícolas aparecem com os seus belos e formosos corpos nus e onde a pobreza de estilo e a falta de descrições é amplamente compensada nas compilações deste genero pela riqueza das ilustrações” (5).

* * *

(4). — Na 1ª ed. da obra de Jean de Léry *Histoire d'un voyage*. Chupin, Paris, 1578, apareceu somente cinco pranchas, sendo que o próprio autor prometeu acrescentar outras que foram anexadas realmente, em edições posteriores. Afirma Léry ter sido um marinheiro que sob sua orientação fez os desenhos. Alguns autores indicam ser da própria autoria de Léry.

Thevet por sua vez, na *Cosmographie Universelle* (957-977), assevera serem eles “*portraits faits d'après le créon qu'il en a rapporté de dessus les lieux*”. Para Chinard não haveria mais que uma gravura feita *après nature*, porem não indica qual delas.

(5). — Chinard (G.), *op. cit.*

A técnica do *talho doce* ou *buril*, inventada em 1452 pelo florentino Tommaso Finiguerra, acidentalmente segundo se conta, espalhou-se rapidamente pela Itália e Alemanha. Aí neste último país vai encontrar em Martin Schon-gauer um dos seus mais importantes cultores, que impulsionando favoravelmente a sua técnica apresenta uma série de ótimos cultores.

ANÁLISE DAS GRAVURAS.

GRAVURA Nº 1 — RETRATO DO CACIQUE QUONIAMBEC
(Le Roi Quoniambec).

1.1. — *artística.*

“Il apparait avec le lebrét de pierre verte et six brasses de colliers indiquant son rang, armé de sa massue ornée de plumes” (6).

Encontram-se inúmeras citações nos cronistas a respeito de Quoniambec. Thevet descreve-o como um poderoso chefe colocando-o na sua galeria de homens ilustres — “les vrais portraits” — o que de certa forma vem testemunhar o prestígio que gozava entre as inúmeras tribos do litoral do Brasil Meridional. Staden também salienta o seu poderio principalmente pela flotilha de canoas com guerreiros que dispunha para movimentar-se rapidamente tendo atingido nas suas incursões Bertioga, chegando a prolongar até Santos e São Vicente (7).

Thevet o retratou como um verdadeiro herói numa prancha das *Singularités* (8) onde aparece como um gigante feroz atacando os seus inimigos com peças de artilharia aprisionadas dos portugueses.

Porem na prancha aqui em estudo trata-se da daquela que apareceu na *Cosmographie Universelle* e sobre a qual assim se referiu o próprio Thevet:

“Nós reproduzimos logo abaixo, em frente do *portrait* da *Cosmographie*, aquele que foi publicado nove anos mais tarde, em 1584, nos *vrais portraits* (f. 661 r) e que difere um pouco, sendo o que é representado aqui é tal como o trouxe daquele país, levando nas duas faces duas pedras verdes e uma no meio do queixo as quais ainda tenho no meu gabinete de trabalho” (9).

“Um homem rico, disse Staden, se reconhece pelo número de ornamentos de plumas, ou de *labret* que possui e não pelos bens imobiliários” (10).

(6). — Thevet (A.), *Cosmographie Universelle*. 661-2 p. 91, Paris, 1575.

(7). — Staden (H.), *Dois Viagens*, op. 97.

(8). — Thevet (A.), *Singularités de la France Antarctique*, Paris, 1558.

(9). — *Op. cit.*

(10). — Staden, *op. cit.*



“Retrato do cacique Quoniambec” — André Thévet, *Cosmographie Universelle*.

Gilbert Chinard analisando a prancha de Thevet e a de Staden diz que Quoniambec apesar de estar representado em grande estilo com seu cocar e sua comitiva, não se pode toma-las como uma reprodução do original, pois o artista ignorou o tipo físico do selvícola (11).

Na *leitura* que realizamos encontramos os seguintes elementos:

Quanto ao diadema de pequeno tamanho, no caso de tratar-se de uma xilogravura, só tivemos a reprodução em preto e branco, não havendo dados para uma melhor análise.

Tratando-se dos adornos usados na face e no pescoço serão analisados na parte II, já que se trata de objetos da cultura material.

O bastão que segura com as duas mãos, que foi considerada imitação do gesto de autoridade comum nos reis e monarcas europeus, tudo leva a crer que tenha sido colocado pelo artista, atestando assim a posição de destaque ocupada pelo indígena, ou seja — o cacique da tribo.

A paisagem do fundo nos apresenta o contorno de montanhas e o esboço de algumas arvores.

Quanto ao tipo físico, apresenta alguns detalhes bem curiosos; rugas bem delineadas na testa, olhos arredondados, sobrancelhas bem marcadas, nariz levemente arredondado na ponta e, o que é de admirar, uma expressão levemente melancólica, não correspondendo a imagem de uma verdadeira figura de legenda pintado como um gigante ferocíssimo, capaz de atacar os inimigos com peças de artilharia carregadas sobre os ombros (12).

A “europeização” dos traços fisionômicos (deliberadamente ou não por parte do artista), aspecto este de grande importância e muito pouco estudada nos levou a desenvolver uma série de análises ainda em fase de redação.

*

(11). — Chinard (G.), *L'exotisme Américain*, Paris, s. d.

(12). — Plínio Ayrosa, elucida uma nota in *Viagem ao Brasil* de Jean de Léry: “Quonianbegue ou Konian-Ebe, como ocorre também em Léry, foi o famoso chefe indígena que, no tempo de Thevet, gozou de grande prestígio entre as tribos localizadas desde Cabo Frio até Bertioga. O retrato do famoso indígena que aparece na obra de Thevet foi reproduzida pela Revista do Instituto Histórico Brasileiro (v. 13, 1ª ed. 1850) e, recentemente pela *História Geral do Brasil*, de Varnhagen (v. 1, 3ª edição, São Paulo, 1970)”.

Também aparece esta mesma gravura na obra de Heulhard, *A. Villegaignon, roi d'Amérique: un homme de mer au XVème siècle (1510-1572)* ed. Leroux, Paris, 1877.

1.2. — *Etnográfica.*

Quoniambec aparece utilizando vários adornos: um diadema de penas; um brinco feito com a columela de uma concha; um colar de duas voltas, feito de caramujos de gênero *Cypraea*; e como pendente, possivelmente uma concha do gênero *Fusinus*, preso ao cordão pelo canal sifonal (13).

Segundo Staden, era todo branco e feito de conchas de mariscos e teria *seis braças de comprimento*, sendo, porem, usado pelos mais nobres da tribo (14).

No lábio inferior tem um tembetá de forma arredondada. Segundo Léry, este enfeite labial faz parte do cerimonial de iniciação: quando a criança Tupinambá tem o lábio inferior furado é colocado nele um adorno feito de osso polido branco com *uma polegada de comprimento* mais ou menos: posteriormente, substituído por uma pedra de cor verde como uma moeda ou em forma roliça e um pouco comprida (15). Em Staden, encontramos a mesma citação, entretanto, com a ressalva que quando adulto, o orifício é aumentado. Léry também comenta que alguns homens tinham as faces furadas para colocar alí este adorno, observação que se encontra também em Gandavo. O cronista, Gabriel Soares de Souza ao descrever os Tupinambá, diz que faziam três ou quatro buracos no lábio inferior ou superior e dois ou três furos na face para neles inserir os tembetá (16).

Entretanto, não encontramos nas gravuras analisadas nenhum indígena enfeitado com mais de um tembetá tanto na face como no lábio.

Para avaliar o valor que o selvícola atribuía ao tembetá, Yves d'Evreux, descreve o intercâmbio comercial quando um deles cedeu o enfeite labial de pedra a um Miarinense em troca de um lote correspondente a *vinte escudos de mercadoria*. O próprio d'Evreux, pretendendo levar um desses enfeites à França, recebeu a resposta do

(13). — Agradecemos ao biólogo José Luiz Moreira Lima, do Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo, pelo auxílio proporcionado, na tentativa de identificar os moluscos.

Procuramos na gravura 1, realizar a identificação detalhada do material empregado nos enfeites, porem, defrontamos com uma série de problemas que está exposto na parte 1, e, um deles, sobre a fidelidade que o artista procurou proporcionar na gravura.

(14). — Staden (H.), *Duas Viagens* p. 98, São Paulo, 1942.

(15). — Léry (J.), *Viagem à Terra do Brasil*, p. 103, 3ª edição, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1960.

(16). — Souza (Gabriel Soares de), *Tratado Descritivo do Brasil*, p. 314, Tipografia Universal de Laemmert, Rio de Janeiro, 1851.

índio que pediu em troca *um navio de França, carregado de machados, de foices, de vestidos, de espadas e de arcabuses* (17).

Esta passagem demonstra o valor atribuído pelos Tupinambá a este enfeite, o que nos leva a propor várias hipóteses: dificuldade de obter a matéria-prima; o tempo de trabalho exigido para a sua confecção ou o valor como talismã e símbolo.

Quoniambec segura com ambas mãos, um bastão que tem na extremidade superior, uma concha fechada de um bivalvo, provavelmente pertencente à família *Cardiidae*, e logo abaixo um enfeite de pequenas penas.

*

1.3. — *Editoração Simbólica.*

Levantamento de dados posicionais. Levantamento de dados.

Diadema de penas	Orelha
Brincos	Boca
Caracol	Pescoço
Colar de conchas	Mão.
Tembeté de pedra verde	
Bastão	
Duas mãos	
Material ovalado.	

A gravura que representa o herói Quoniambec usando vários adornos, nos mostra o perfeito conhecimento da utilização da linguagem simbólica específica por parte do indígena brasileiro (18).

Esta linguagem bastante universalizada, diferindo porém em pormenores utilizados por um outro povo, em parte devido ao manuseio constante ou pelo paulatino esvaziamento do conteúdo simbólico, não invalida, entretanto a análise que mesmo com um pequeno número de elementos, atinge o seu objetivo. Chamariamos de fatores corruptivos neste caso, o meio ambiente e o tempo, que desvirtuam o símbolo levando a uma perda ou a mudança quase total de seu significado *originário*.

Na gravura em análise, não verificamos a atuação dos fatores corruptivos, podendo-se observar tanto pelo levantamento de dados assim

(17). — D'Evreux (I.), *Viagem ao Norte do Brasil* p. 98, Livraria Leite Ribeiro, Rio de Janeiro, 1929.

(18). — A comunicação simbólica, pesquisa a qual nos dedicamos no momento, evidencia que os indígenas utilizaram em larga escala a linguagem específica deste setor do conhecimento, a qual proporciona, através da sua leitura, um rico material.

como a dos posicionais que a simbólica utilizada é original, tanto em termos de *forma* como de *conteúdo*.

Temos a figura de um chefe indígena, bem evidenciado pela utilização do diadema de penas que, apesar de pequeno porte, representa a *coroa* e mantém o significado tradicional de *proteção*.

O brinco em sí não possui conteúdo simbólico mas é um elemento referencial do furo do lóbulo auricular e, conseqüentemente, a cerimônia da puberdade. De acordo com a nossa leitura conduzida sobre este rito entre algumas tribos do Alto Xingú (19), sabemos que furar o lóbulo é um símbolo conhecidíssimo cujo significado não apresenta dúvidas; é a *imortalidade*.

A utilização de conchas e caracóis para a confecção de brincos e colares, mais uma vez reforça a comunicação contida na cerimônia de puberdade. Com efeito ambas, significam o *orgão sexual feminino* e, por ilação, a *produtividade*, isto é, a *possibilidade de uma nova vida* (20).

De extremo interesse é a utilização do *tembetá* confeccionado de pedra verde que nos comprova quanto o índio sulamericano participa das mais antigas formas editoriais quase sem perda de informação. A utilização da pedra em lugar de outro material manifestando o seu significado tradicional, isto é a *liberdade* está plenamente de acordo com a posição ocupada por Quoniambec, pois trata-se de um chefe. A coloração verde da pedra é significativa porque trata-se da cor escolhida neste material para *talismã* e *amuleto*, representando a *sabedoria quase divina*. A sua correspondência ao chefe da tribo e herói, demonstra o conhecimento do uso linguístico simbólico entre os indígenas brasileiros (21). O enfeite colocado no lábio, comprova mais uma vez que ela representa a *passagem*, a *permissão*. Muitos outros elementos de apóio deveria-se possuir a respeito do bastão que Quoniambec segura com as duas mãos. Símbolo antiquíssimo e tradicional foi representado na Europa pelo *ceiro* e outras vezes pelo *sinete*. É sem dúvida, um símbolo de origem fálica e por isto ligado aos ritos de fertilidade; seu significado, porem, é equivoco como acontece com a

(19). — Vide: *Textos-ritos* (Xinguanos e Kadiuvéu) (título provisório).

(20). — Foram ambas utilizadas em forma de colar nas edições simbólicas mais recuadas no tempo, originando-se daí os *vampuns*, os *rosários* etc.

(21). — O *tembetá* originariamente referiu-se somente aos enfeites de pedra pendentes do lábio inferior utilizados por índios de vários grupos. Posteriormente serviu para indicar todo objeto duro introduzido no lábio inferior com exceção do botoque. É usado só entre os do sexo masculino. Segundo a idade do portador varia o tamanho e o formato, sendo de material variado (osso, concha, pedra, resina endurecida ou madeira). O fato de ser de cor verde se torna bem significativo.

maioria dos símbolos uma vez que é *índice da inteligência e do poder*. O fato de estar segurando um bastão com as duas mãos, símbolo de *visão* e não só da *possibilidade* nos levaria a optar pelo significado de inteligência reforçado pelo enfeite ovoidal da parte superior cujo conteúdo real é o da *perfeição*.

Concluindo, poderíamos afirmar que aqui temos condições, através dos dados informativos, de estar diante de um ser *imortal*, cuja perenidade derivou de um estilo de vida que lhe permitiu libertar-se, através de uma comprovada sabedoria que alcança a perfeição: *Ele é Quoniambec, o protetor*.

* *
*

GRAVURA Nº 2 — PREPARO DO CAUIM.

2.1. — *artística*.

Um grupo de homens e de mulheres se dedicam aos preparativos da cerimônia que antecede o sacrifício de um prisioneiro.

Dividindo a gravura-texto em três planos que são perfeitamente distintos, porem sem perder a sequência da cerimônia, temos: no 1º plano o preparo da bebida (cauim) pelas mulheres, no 2º plano a sua distribuição aos participantes masculinos entre eles o prisioneiro e o 3º a dança cerimonial (22).

A gravura apresenta o desenrolar do preparo da bebida tão apreciada pelos selvícolas. Léry, o descreve como turvo, espesso como borra e com gosto semelhante ao leite azedo. Diz ele haver cauim branco e tinto tal qual o vinho. Thevet ao referir-se a ele diz:

“depois de fervida a bebida em grandes recipientes, algumas virgens vem mascar o milho cozido... quando as mulheres são chamadas a participar desse mister, devem abster-se de relações com seus maridos durante alguns dias, sem o que essa bebida não poderá adquirir toda perfeição” (23).

(22). — Gravura que aparece na obra *Grands Voyages* de Theodor de Bry, livro II, cap. XV. Obra editada em Francfort-sur-le Main apresentou um alto nível técnico e cuja edição iniciada em 1590 e finalizada em 1634, circulou por toda Europa. Suas ilustrações devem ter sido retiradas de modelos extraídos de quadros de viagens e descrições de aventuras do século XVI, o que vem comprovar o seu aparecimento em outras obras. Vide nota 2.

(23). — Thevet, *Cosmographie Universelle* (916), também colocou em sua obra uma gravura representando o cauim: *Cauim, bruvage des Amériques: autrement, espèce de miel*. Nela há algumas modificações como o número de mulheres cuspiando no tacho são só 4 e não 5 como nesta. Aparece uma mulher

Segundo Staden, as mulheres casadas e virgens podiam participar indiferentemente da fabricação da bebida.

Nota-se que os longos cabelos das mulheres ora aparecem soltos, ora presos, porem sempre anelados o que contraria o comumente encontrado, que sempre é liso e escorregadio.

O tipo feminino é estereotipado, obedece sempre ao mesmo cânone: boa proporção, musculatura forte, bacia ampla, seios bem feitos e volumosos. O corpo predomina na composição, pois alem de bem modelado é volumoso. As feições são europeizadas e diríamos que mais se tratam de *madonas* do que indígenas.

No 2º plano, temos um grupo de guerreiros em volta do prisioneiro que recebe tambem a oferenda da bebida, participando da cerimônia como era costume. Segundo Léry, os prisioneiros eram conservados na aldeia, onde alem de bem alimentados recebiam uma mulher para coabitar podendo inclusive gerar filhos. Participavam da vida econômica da tribo e não havia um tempo determinado para o sacrifício. Este só se dava após o período da *engorda* e era antecedido por um complexo cerimonial dele participando as tribos vizinhas, quando então o prisioneiro todo enfeitado e após os cânticos e danças, era morto e devorado (24).

No 3º plano, vemos um grupo de guerreiros dançando em posições variadas levando, porem, todos eles um maracá. Interessante notar que esta composição não perde em nenhum momento o seu desenvolvimento sequencial, apesar de tratar-se de um rito cerimonial que dentro do contexto cultural tribal, processa-se em períodos diversos, o artista conseguiu integra-los dentro de um mesmo espaço visual.

* *
*
*
*

2.2. — *Análise etnográfica.*

Nesta gravura estão representadas as 3 fases do preparo do mingau de mandioca ou de milho.

No 1º plano, vemos um grupo de 4 mulheres que preparam a bebida — o *cauim*. *Todas elas apresentam um enfeite auricular: uma haste comprida e pontuda presa no lóbulo auricular por uma parte rombuda, maior que o orifício.* Segundo Staden, este enfeite era feito

com uma criança nos braços e em 3º plano, cenas de trabalho quotidiano. Em Staden, tambem aparece a representação do seu preparo numa prancha.

(24). — Léry, *op. cit.*



"Preparo do Cauim" — Theodor de Bry, *Grands Voyages*.

de caramujos do mar com *um palmo de comprimento e uma polegada de espessura* (25).

Encontram-se em torno de uma grande panela de borda reta e lábio arredondado, com distinção entre o fundo e a parede, onde mascam e cospem no interior, para sofrer o processo de fermentação.

No centro, destacam-se duas outras, uma trazendo no pescoço um colar de contas redondas e uma delas tem no pulso uma pulseira também de contas arredondadas e o enfeite auricular. Estes colares, segundo a descrição de Léry, eram feitos com pedacinhos de uma concha marinha chamada vinhol, polida com muita paciência. Obtida a forma arredondada, eram furadas no centro por onde passavam um fio. Usavam um outro tipo de colar feito de madeira preta pesada e brilhante o qual não conseguimos identificar (26). Staden, refere-se aos colares como sendo brancos, feitos de caracois marinhos e muito trabalhosos (27).

Na 2ª fase do preparo do cauim, vemos uma panela alta apoiada sobre pedras, sendo que a porção inferior é maior, apresentando uma carena no corpo e afinada na direção da boca. A borda é extrovertida e o lábio arredondado. Uma mulher, segura com as mãos um prato fundo de borda plana e despeja o seu conteúdo no interior da panela onde a massa está sendo cozida.

Na última fase, a bebida encontra-se pronta dentro de um recipiente, 2 índias retiram com uma cuia para despejar numa maior. Logo abaixo, vê-se um machado e a lâmina encontra-se presa com fibras.

No 2º plano, um grupo constituído por 6 homens sentados e servidos por mulheres. O personagem do centro trata-se do prisioneiro, preso e amarrado no pescoço por uma corda. Na extremidade da direita nota-se um selvícola enfeitado com um diadema de penas que circunda toda a cabeça e uma capa de penas que chega até a altura da cintura.

Esta capa curta que cobre os ombros é tecido habilmente por penas ligadas com fios de algodão e, segundo Denis

(25). — Staden, *op. cit.*, p. 169.

(26). — Léry, *op. cit.*, p. 104. As mulheres, nota Léry, diferem dos homens pelo fato de não furarem os lábios e nem as faces, não usando, por conseguinte, pedras no rosto. Mas, diz ele, que furam de modo horrível as orelhas para nelas colocarem arrecadas e quando as retiram podem facilmente meter os dedos nos buracos. Thevet na sua *Cosmographie*: 931, as descreveu semelhante a uma vela de tostão, tanto no comprimento como na grossura. Estes enfeites que deformam os lábios e os lóbulos pode-se encontrar ainda entre os Suyá do Alto Rio Xingú.

(27). — Staden, nota de rodapé 175.

“só é usado em dia de festa, semelhante ao que se usava no tempo de Luis XIII” (28).

Segundo Léry, os Tupinambá utilizavam penas encarnadas e de outras cores também, extraídas das asas de certas aves. Depravavam de 3 a 4 vezes por ano a ave canindé para fazer com as penas cocares, braceletes, guarnições de clavas e outros enfeites com que adornam o corpo (29).

Usa um tembetá de forma arredondada no lábio inferior. Um índio ao lado, toca uma flauta que segundo Léry, devia ser de osso humano, pois tinham muito cuidado com os ossos das coxas e dos braços dos prisioneiros sacrificados, sendo utilizados posteriormente, com esta finalidade (30).

Outros usam um diadema de penas que ocupa somente a parte central da cabeça, na altura da testa tendo o corpo e braços recobertos de penugens de aves (31).

Estes adornos corporais segundo o que comenta Léry no seu livro (32) eram usados quando os Tupinambá participavam de guerras ou quando matavam, após as devidas solenidades, um prisioneiro. Enfeitavam-se com máscaras, braceletes e outros ornamentos feitos de penas coloridas (de cor verde, azul e vermelha) a fim de mostrar-se mais belos e mais bravos. Na parte posterior na altura das nádegas, usavam o *araroye* que está preso com uma corda que atravessa diagonalmente o corpo do guerreiro. Esta corda era de algodão e pintada de vermelho segundo d'Evreux. O *araroye* era confeccionado com as grandes penas da ema, e d'Evreux informa que este costume tinha sido transmitido pelos antepassados numa imitação da ave quando utiliza uma verdadeira tática guerreira. Esta ave quando atacada e sentindo-se mais forte em relação ao antagonista, não esmorece, porem quando sente-se mais fraca, voa e arremessa com os pés areia e pedras sobre o inimigo (33).

Dois dos selvícolas levam um enfeite de penas que circunda a cintura, e no pescoço um colar de pequenas conchas em formato triangular, onde possivelmente foi utilizado o dente do cação ou tratar-se-ia de uma concha marinha, que após o polimento teria este formato.

(28). — Denis (F.), *O Brasil*. Paris, 1850.

(29). — Léry, *op. cit.*, pp. 106-135-136.

(30). — Léry, *op. cit.*, p. 169.

(31). — Thevet na sua *Cosmographie* assim os descreveu: “Après s'être peint ainsi, ils se couvrent de très fines plumes d'oiseaux appliquées sur cette colle de pieds à la tête. C'est un plaisir alors que de contempler ces véritables perroquets sauvages vêtus de rouge”.

(32). — Léry, *op. cit.*, p. 105.

(33). — D'Evreux, *op. cit.*, p. 81.

Logo abaixo, naquele que se encontra ajoelhado em posição frontal leva um outro colar; um pendente em forma de meia-lua, presa nas duas extremidades por um fio. Este enfeite segundo Léry, era feito de osso liso e branco (34). Staden, o descreve como oriundo “dos grandes buzios marinhos (35).

Todos os personagens que se encontram sentados tem nas mãos uma tijela de formato circular.

No 3º plano, encontra-se um grupo de dançarinos em posições variadas. O primeiro a contar da esquerda usa um tembetá em forma arredondada no lábio inferior, a capa de penas já descrita, e nas pernas, um pouco acima do tornozelo, um chocalho feito de sementes de vegetal que serve também como instrumentos de música mais comuns nas culturas primitivas. Sendo um simples chocalho, exige apenas uma cabaça e sementes ou pedrinhas para funcionar. Alguns apresenta-se as vezes decorados, encabados e enfeitados, com penas de colorido variado. As decorações, principalmente, oferecem grande interesse pelo seu simbolismo (36).

*

2.3. — *Editoração simbólica.*

Levantamento de dados:

Bebida sagrada
Mulher e virgem
Colares de contas de pedaços de conchas
Pulseira de contas de pedaços de conchas
Prisioneiro a ser sacrificado no centro
Capa de penas
Flauta
Enfeite de penas na cintura
Diadema de penas
Colar em forma de meia-lua
Maracá decorado com a meia-lua.

Levantamento de dados posicionais.

Cabeça
Pescoço
Braço esquerdo
Mão direita.

(34). — Léry, *op. cit.*, p. 104.

(35). — Staden, *op. cit.*, nota de rodapé 175.

Este mesmo enfeite aparece numa ilustração do trabalho de Rouse como sendo Caribe e designado como “The Caracoli”, o mesmo sucedendo com a prancha 95, que leva por título “Carib war dance”. Entretanto pelos levantamentos que efetuamos nos parece ser Tupinambá. *Handbook of South American Indians*, v. IV, Irving Rouse *The Carib*: 547-567, New York, 1963.

(36). — Nota do livro de Léry, descrito por Plínio Ayrosa, o dá como denominativo Tupi, oriundo de *mbaraká*.

Esta gravura representando várias figuras humanas multiplica a série de informações editoriais por nós utilizadas na análise.

O preparo do cauim — bebida sagrada com base no milho e mandioca, possui também no contexto cultural do indígena brasileiro o significado que sempre teve entre outros povos da América — o fogo.

O problema de manutenção de elementos sagrados confiados à virgens e mulheres sem relação sexual durante o espaço de tempo necessário do preparo da bebida é problema ligado à maioria das histórias religiosas e daquelas que tiveram maior influência e expansão. Deu origem a uma série de equívocos que continuam, em parte, até hoje. É um problema estritamente ligado ao menstrual e, geralmente, foi encarado de maneira oposta à correta significação deste símbolo. A *virgem* foi considerada como sinônimo de *pureza*, o que não é atribuído à mulher casada, assim como era considerado impuro o sangue menstrual da mulher que se encontra neste período. Na realidade se escolhiam virgens para os trabalhos religiosos com a finalidade de permitir a sua união com os deuses, quando fosse necessário, sem mistura de elementos estranhos. Critério este que se aplicava também, à abstenção temporária. Assim não se considerava lícita a relação sexual com uma mulher menstruada, não por ser ela impura, mas porque justamente, teria sido aquele o momento no qual um deus poderia ter tido contacto com ela. Com efeito, o conteúdo simbólico do sangue é o *fogo* e a *vida* e não resta dúvida que a partir da menstruação das impúberes é que se torna possível a gestação. Está claro porque devido a sua simbologia era escolhido justamente as mulheres virgens e as casadas — sem relação sexual — para o preparo da bebida sagrada.

Ligado ao problema sexual, encontra-se também no colar feitos com pedaços de conchas simbolizando a vagina. Sua colocação específica no pescoço e no braço, simboliza, primeiro a *mediação*, isto é, maior possibilidade em sentido ilato e o segundo *proteção*.

O prisioneiro a ser sacrificado está no centro do espaço visual da gravura e nos confirma mais uma vez que estamos ante uma cerimônia relativa ao fogo, mais tarde e em outras regiões, identificado com o símbolo da Páscoa, cujo significado de *passagem* é justamente a transposição para o *fogo*, isto é, a *produtividade*. A simbolização da Páscoa era justamente o *sacrifício*, sacrifício que por ser de grande importância, uma vez que permitia a *produção*, levou determinados grupos indígenas a considerar com extremo respeito o prisioneiro que permitia assim a sua veiculação de prosperidade.

De extraordinário interesse é o manto de penas utilizado seja pelo tocador de flauta, que por causa do instrumento adquire uma posição

particular, seja pelo condutor dos dançarinos cuja coreografia simbólica transmite uma informação. É sabido que o manto é símbolo de *sabedoria*, mas aqui muito mais importante é o material utilizado na sua confecção. Este material e sua simbologia tem gerado bastante discussão e equívocos. Na realidade seu significado é bem simples e corretamente ligado à linguagem simbólica dos povos da Mesoamérica e norte do Brasil. Nos permite também identificar melhor a derivação de tribos que o utilizaram, neste caso os Tupinambá do Brasil Meridional e determinar, assim, o tipo de ritual ao qual se referem como a época em que ele se processava. Está ligado ao complexo problema das *Plêiades*, seja como elemento referencial de datação e como elemento de culto. Com efeito, as *Plêiades* (constelação) sempre foram simbolizadas por aves e suas penas em geral. Este símbolo sempre está ligado ao de *touro* que também é símbolo da *serpente*. Daí a veneração da serpente emplumada entre vários povos das Américas e entre os índios do Brasil, o da constelação das *Plêiades* (37).

A flauta é símbolo de *acontecimento importante*, assim também destaca-se o flautista *tocador*, uma vez que ele leva sobre os ombros o manto de penas. Tudo indica que tratava-se do chefe desta parte operacional do ritual assim como o 1º dançarino do 3º plano, em relação à coreografia.

O cinto é um símbolo pouco usado cujo conteúdo quase não sofreu manuseio. Significa a *fidelidade* no sentido de *união*. A utilização de penas neste adorno nos leva imediatamente à idéia de união com seu elemento sagrado: as *Plêiades*.

O diadema sempre simbolizou o *poder*, e, obviamente proporciona o material sagrado ao seu utilizador. Entretanto, os elementos de maior interesse nesta gravura, além dos mantos de penas são os colares em forma de *meia-lua* e os maracás decorados com este mesmo motivo. Ambos nos confirmam a informação colhida através do manto de penas, uma vez que a *meia lua* é um símbolo bem antigo e extremamente complexo. Ligado ao rito da fertilidade e daí ao símbolo do ponto representando o esperma (38).

Os maracás com seu ruído característico nos confirma o elemento sagrado que os chocalhos, em geral, representavam para os povos da Mesoamérica e para muitas tribos brasileiras, uma vez que eles são, mais uma vez o símbolo das *Plêiades*, constelação que ligada ao Touro nos confirma a coerência da informação dada.

(37). — Como é bem flagrante entre os Kadiuvéu que veneram as *Plêiades*.

(38). — Sua mitologia é aquela das *Gotas no Grande Espaço* e está relacionado à veneração da serpente assim como do touro e sua época de aparecimento zodiacal.

Podemos concluir considerando que esta gravura nos coloca frente a uma informação cujos dados são relativos à uma das tantas numerosas cerimônias de fertilidade para aumentar a produtividade da tribo e determinar os seus chefes: *São adoradores das Pléiades, do Touro ou da Serpente.*

* *
*

GRAVURA Nº 3 — DANÇA GUERREIRA.

3.1. — *artística.*

Um grupo de dançarinos em círculo à volta de três outros que ocupam o ponto central da composição. Distribuídos em roda todos os integrantes salvo os três centrais, obedecem a um mesmo movimento, tendo o braço direito para trás e o esquerdo esticado em direção ao chão (39). Segundo a descrição de Gandavo (40) os Tupinambá cantavam e dançavam formando uma roda, marcando o ritmo com um tamboril ou maracá. Enquanto uns dançavam outros respondiam alternativamente, dentro de um ritmo preciso. Os movimentos eram simples: com um dos pés batiam fortemente no chão marcando o passo e mantendo assim o ritmo para todo o grupo.

D'Abbeville descreve esta dança referindo-se que os movimentos eram feitos pela perna e pé direito, aproximando-se uns dos outros, voltando e girando, porem sempre batendo o pé. Após realizarem três ou quatro voltas regressava cada um ao seu lugar (41).

Léry também descreve danças que tinham a participação de 500 ou 600 guerreiros divididos em três grupos diferentes.

No canto esquerdo nota-se a presença de três europeus que parecem gesticular e assistem ao cerimonial.

Os corpos musculosos distribuem-se por todo o espaço, conseguindo um efeito rítmico entre as diversas partes constituintes do todo.

Trata-se de um cerimonial cuja análise na editoração simbólica, trará a luz novos e importantes elementos para a compreensão de um ritual já perdido, porem de grande significação dentro do contexto cultural dos Tupinambá.

*

(39). — Esta gravura aparece na obra *Grands Voyages* de Theodor de Bry.

(40). — Gandavo (P. M.), p. 324.

(41). — D'Abbeville (C.), p. 237.



"Dança Guerreira" — Theodor de Bry, *Grands Voyages*.

3.2. — *etnográfica*.

Todos os participantes apresentam o cabelo semelhante à coroa de frade (42), enfeitados também com o *araroye* que está preso com uma corda que passa pelo ombro diagonalmente. Levam o corpo decorado com penas de aves coladas, uns só no tronco e coxas, outros só nas pernas variando a região. Segundo Léry, as penas utilizadas para esta finalidade eram de galináceos introduzidos pelos portugueses, e pintadas de vermelho, cor obtida do suco do pau brasil e, posteriormente, coladas com uma resina que era passada pelo corpo.

Os indígenas tinham o costume de retirar toda pilosidade do corpo (43).

O grupo de dançarinos traz nas pernas chocalhos feitos com sementes vegetais que servem como instrumento musical marcando o ritmo da dança. Segundo d'Abbeville era feito de frutos secos e duros ligados por um fio de algodão retorcido. Tinham o interior esvaziado onde eram colocadas sementes ou pedrinhas duras (44).

No centro aparecem três pagés levando um maracá e dois deles defumando com longos charutos sobre a cabeça de dois participantes. Pela descrição de d'Evreux, estes charutos eram feitos com taboca de bambú, cheios de fumo. Após serem acesos sopravam a fumaça dizendo:

(42). — Segundo o texto de Léry, “os cabelos, que nos homens são desde a juventude tosquiados bem rentes na parte superior e anterior do crâneo, como uma coroa de frade e na nuca à moda dos nossos antepassados, ou dos que deixam crescer a cabeleira aparando os pelos do pescoço, in *Viagem à Terra do Brasil*, *op. cit.*, p. 104.

Segundo Fernão Cardim, os Tupinambá usavam as mais diversas formas de tonsura, distintas das nações a que pertenciam. Dois tipos atraíam a atenção: o *corcilho* (coroa de frade) e a *meia lua* (a parte anterior alta da cabeça era raspada). Segundo Ehrenreich “a coroa de frade era genuíno penteado tapuío, e, parece que era peculiar aos Tupi-Guaraní, pois se encontra entre representantes desse grupo linguístico-cultural”.

(43). — “Não são, diz Léry, como alguns imaginam e outros querem fazer crer, cobertos de pelos ou cabeludos. Ao contrário. Tem pelos como nós, mas apenas lhe repontam pelos em qualquer parte do corpo, mesmo nas pálpebras e sobrancelhas, arrancam-nos com as unhas ou pinças que lhes dão os cristãos e tal como fazem, ao que se diz, os habitantes da ilha de Comuna, no Perú. Aliás, o fato de arranca-los das pálpebras e sobrancelhas, torna-lhes a vista zarolha e feroz”, *op. cit.* Thvet notou o mesmo quando diz “as mulheres o cortam com certa gramínea que é afiada como navalha. Quanto aos pelos das partes pudendas arrancam-se reciprocamente uns aos outros. Depois que nos frequentaram aprenderam a fazê-lo com pinças. *Cosmographie Universelle*, p. 941.

(44). — D'Abbeville (C.), *Historia da Missão dos Padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*, p. 219.

“Recebi a força de meu espírito e por ele gozareis sempre saúde e sereis valente contra vossos inimigos” (45).

Era costume defumarem durante o dia todo expelindo a fumaça pela boca e narinas com a intenção de secar a umidade do cérebro e as vezes engoliam para secar o estomago. Acreditavam que com este hábito tornavam-se mais eloquentes e quando tinham de fazer um discurso, fumavam bastante. O próprio frade d'Evreux experimentou a mesma sensação quando fumou os longos charutos, segundo seu próprio depoimento: descreve que fumavam em certas ocasiões porque não era saudavel após ingerir carnes e bebidas quentes, porem útil para sentir o estomago e o cérebro frio e úmido (46).

O maracá era considerado como um ser sobrenatural e Léry descreve o cerimonial que lhe era feito, dedicando oferendas. Staden, diz que os feiticeiros eram considerados adivinhos e nos cerimoniais era proibida a permanência de mulheres e crianças no interior da habitação. Os pagés ordenavam que os maracás fossem pintados de vermelho e decorados com penas, proporcionando assim o poder de falar (47).

As três figuras centrais usam um diadema de penas que circunda toda a cabeça e uma longa capa feita do mesmo material presa ao pescoço que chega até o chão. D'Abbeville faz uma descrição detalhada destes enfeites, combinação de penas vermelhas, azuis, verdes e amarelas que presas umas às outras com um fio de algodão grosso eram tecidas interna e externamente, ficando expostas com as diversas tonalidades. Um outro enfeite usado na cabeça era feito com penas que presas ao cabelo por uma resina, eram retiradas somente com o corte do cabelo. As capas eram usadas para as grandes cerimônias e o seu comprimento variava, umas chegavam até os joelhos, enquanto outras se prolongavam até o chão (48).

Todos guerreiros tem as pernas enfeitadas com penas de aves. Dois deles tem um enfeite do mesmo material na cintura, enquanto os dois da extremidade esquerda levam um tembetá no labio inferior e outro na face.

*

(45). — D'Evreux (I.), *op. cit.*, p. 176.

(46). — *Ibidem.*

(47). — Staden (H.), *op. cit.*, p. 173.

(48). — D'Abbeville, *op. cit.*, p. 218-219.

3.3. — *editoração simbólica.*

Levantamento de dados.

Braço direito
Braço esquerdo
Dança em roda
Rito do maracá
Pé direito batendo no chão
Volta atrás
Volta sobre si mesmo
Cabelos cortados em coroas
Penas pintadas de vermelho sobre o
corpo
Araroye no fim da espinha dorsal
Chocalhos
3 pagés
Cigarros defumando na cabeça de
dançarinos
Fumo durante todo o dia
Participação só de homens
adultos
Pagés pintados em vermelho e
ornamentados com penas.
Manto até os pés
Cores: vermelho, azul, verde e
amarelo
Pernas enfeitadas de penas
Penas na cintura
Tembetá na lábio e na face.

Levantamento de dados posicionais.

Braços
Chão
Pé direito
Cabeça
Pernas
Corpo inteiro
Centro do ambiente
Lábio e face.

A gravura está repleta de elementos figurativos e é também um rico acervo de comunicação editorial simbólica onde todas as partes do seu discurso estão connexionadas. Não deve, portanto ser dividida segundo as regras de arte plástica em planos diferentes, mas sim ser entendida, em função desta análise, como uma unidade compositiva onde devem ser observados os vários e importantes elementos constitutivos. A utilização dos dois braços em forma e direção diferente nos coloca ante uma informação baseada sobre três símbolos de clara leitura; o braço *direito* que pelo seu lado, sempre significou a materialidade, o braço *esquerdo* que representa seu contrário e a *terra* cujo amplo significado vai desde o de *identificação* até o de *passividade*. No entanto aqui podemos facilmente reconhecer o significado apropriado deste último elemento uma vez que a utilização correta dos outros dois suportes simbólicos esclarecem perfeitamente a mensagem trans-

mitida. O braço direito dobrado e escondido atrás nos certifica disto, apesar dos cronistas da época seiscentista não nos relatarem o significado desta cerimonia e onde o elemento material tende a desaparecer. A utilização do pé nos tornece o testemunho desta afirmação uma vez que ele significa *purificação* com todas as suas nuances. No caso de se tratar do pé direito, num primeiro momento pareceria contradizer esta colocação, no entanto a mensagem se especifica uma vez que se constate que o pé direito bate no chão. A batida significa anulação do significado em favor do oposto, uma vez que muito difícil seria proceder à uma dança sobre um só pé como apoio. O braço esquerdo estendido em todo seu comprimento em direção a terra nos demonstra de que forma, deste símbolo devemos escolher o significado de *identificação espiritual*, levando-nos assim, a acreditar que estamos examinando um tipo variado de cerimonia de iniciação indígena ou, um tipo cerimonia imediatamente anterior a ele. A dança em roda, roda luas bem cerrada de acordo com o que nos apresenta o elemento iconográfico, nos demonstra, que estamos ante uma manifestação relativa ao rito da fertilidade e os maracas e seu som significando *acontecimento* vem a corroborar com esta afirmativa.

As posturas dos participantes durante o desenvolvimento da dança cerimonia são de bastante interesse. Nos lembram a mesma que é dedicada à *Providência* no continente asiático, baseada sobre as tonalidades das notas musicais *do* e *si* e suas passagens intervênicas. A volta para trás que a roda dos figurantes realiza e sobre si mesma são as mesmas que as asiáticas e tem o mesmo significado.

No caso desta gravura que trata do cerimonia realizado pelos Tupinambá, os cabelos cortados em forma de coroa substituem as coroas de penas utilizadas na mesma iconografia em estudo, pelos três pagés. O significado de coroa já ficou bem esclarecido quando da interpretação relativa às gravuras 1 e 2. O mesmo podemos afirmar quanto à utilização das penas colocadas sobre o corpo. Mas o elemento novo que aparece neste cerimonia é a coloração vermelha das penas, que encontra seu paralelismo na pintura do corpo dos pajés. É o vermelho o símbolo do *fogo*, isto é da *purificação*. Mais uma vez as várias partes constitutivas deste discurso simbólico relativo a esta gravura nos leva a aceitar, através dos seus encadeamentos perfeitos, que estamos ante uma cerimônia de purificação anterior a outra que se dirige, sem dúvida, a um ser superior.

Sua realização que é feita na parte interna de um ambiente particular e a assistência permitida só de três (3) estranhos corrobora, mais uma vez, que estamos ante a fase inicial de um rito, rito este relativo ao bem estar de um indivíduo particular da tribo.

Grande importância deve ser atribuída nesta gravura ao *araroye*, enfeite característico dos Tupinambá, cujo significado na sua origem está sempre ligado ao de *ser*, mas que devido a sua forma e ao material utilizado por esta tribo, adquire em suas ilações e manuseio o de talismã protetor contra a discórdia, a traição, etc. O lugar onde se encontra é típico em seu significado, significado que nunca sofreu manuseio até os nossos dias, simbolizando a *força*.

O uso dos chocalhos nas duas pernas nos leva de novo à idéia de um *acontecimento* que está se preparando. É de admirar o perfeito conhecimento expressivo por parte de algumas tribos indígenas da forma de comunicação simbólica, cujos elementos informativos são sempre utilizados com um perfeito conhecimento e sem contradições. É o caso dos três (3) pajés que ocupam a posição central e que tem o significado de *fogo*, isto é a *purificação*. Torna-se o elemento central deste conhecimento por parte do indígena o uso do fumo que é ligado estritamente à idéia de *sacrifício*, assim como o de *purificação*. A defumação dirigida ao lugar apropriado para sua atuação, isto é a cabeça, cabeça neste caso aqui dos dançarinos, significa a *manifestação*, nos demonstrando com quanto cuidado esta cerimônia era realizada.

Daí a necessidade de só elementos adultos do sexo masculino participarem do cerimonial.

Relativo a decoração plumária nos pajés já foi abordado nas duas outras gravuras anteriores, o mesmo em relação à cor vermelha usada na pintura corporal. O manto de penas encontrado anteriormente, porém de comprimento mais reduzido, nos mostra a importância da cerimônia representada nesta gravura, já que é um elemento próximo da constelação preferida por estes indígenas — as Pleiades — e que encontra aqui o seu momento máximo.

As cores utilizadas não apresentam dúvida quanto ao seu significado e à sua utilização. Realmente o vermelho significando a *purificação*, o azul o elemento *divino*, o verde a *inteligência* e o amarelo, o *sentimento pessoal*, nos permitem acompanhar o desenvolvimento das várias fases do discurso deste texto simbólico.

As pernas enfeitadas de penas são os únicos elementos que poderiam levantar alguma dúvida, uma vez que não sabemos neste caso aqui explícito se estamos frente a um elemento de datação ou não. Com efeito, a cerimônia poderia ser uma repetição tardia dos rituais ligados aos primeiros mitos que utilizavam como data cronológica o processo equinocial (49), ela seria, então, uma das tantas e variadas modalidades dos ritos da serpente ligado ao signo zodiacal do escorpião cuja datação seria aproximadamente de 16.000 a. C., ou pode-

(49). — Vide *Guia à História da Editoração* de Helda Barraco na Bibliografia.

ríamos estar ante uma valorização do *poder* da classe social representada aqui neste caso pelo indivíduo (não indicada) ao qual se dirige a cerimônia. As penas representam o primeiro elemento e as pernas o segundo. Entretanto temos um único dado que poderia nos esclarecer melhor este problema: trata-se do uso das penas na cintura já explicado nas gravuras anteriores, e que nada tem a ver com esta utilização diversa deste material.

O uso do tembetá no lábio significa a *liberdade*, sendo a boca o símbolo da *canalização da passagem*. Porem a sua utilização na face nos permite lançar uma hipótese. Sendo a face usada pela maioria dos povos primitivos como elemento de datação temporal, isto é mais como calendário que com qualquer outra finalidade, nos permitiria pensar que o tembetá poderia ser realmente uma lembrança de épocas recuadas, significando assim um elemento temporal. Concluíamos, portanto, alicerçado em todos estes dados, que estaríamos ante o início de uma cerimônia de *purificação individual ligada aos primeiros elementos mitológicos derivados do mito da Árvore da Vida*, ritual que devia compreender mais de uma cerimônia, uma das quais é reproduzida nesta iconografia.

* * *

GRAVURA Nº 4 — RITO DO SACRIFÍCIO DE UM PRISIONEIRO.

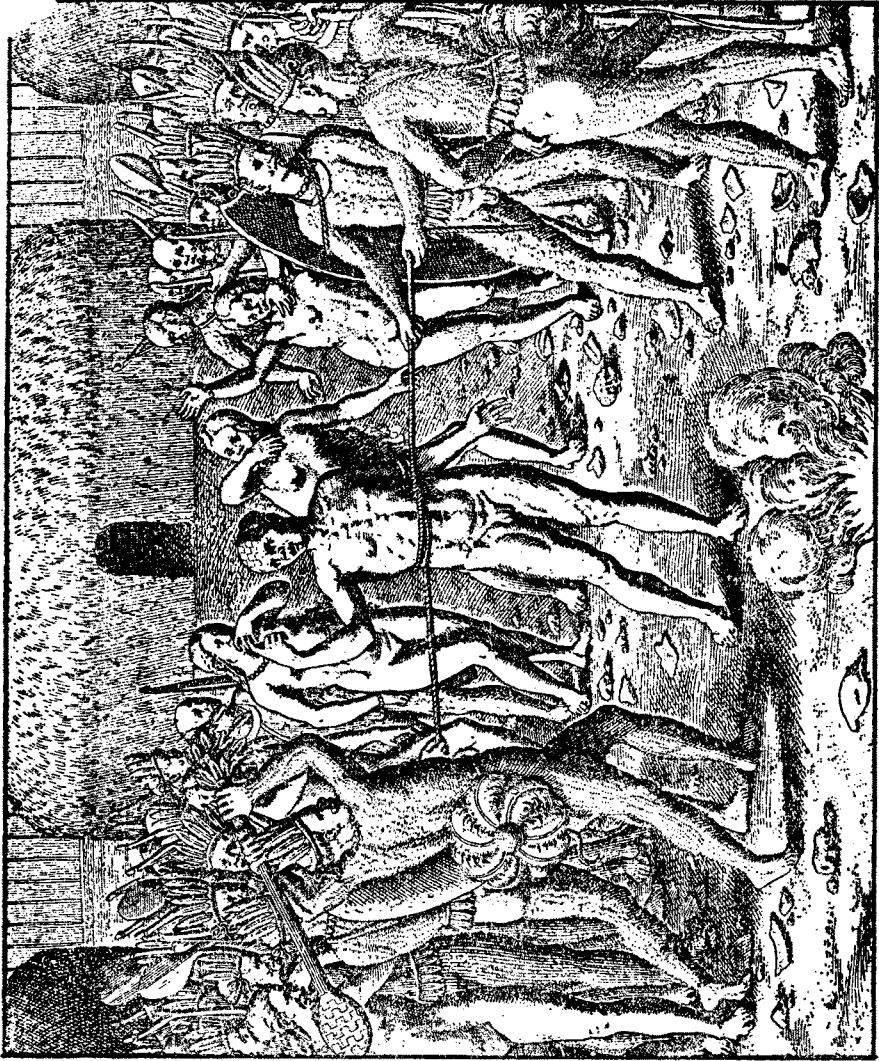
4.1. — A gravura reproduz o sacrifício de um prisioneiro com a participação dos componentes da aldeia e, possivelmente, elementos de tribos vizinhas que eram comumente convidadas.

A cerimônia do sacrifício encontra-se amplamente citada nas páginas dos cronistas e missionários (50), tendo sofrido várias reinterpretações, porem, na maioria, incorretas.

Esta gravura, reproduz um acontecimento, não fixando somente um determinado momento, mas sim nos mostra como ele se desenrolou, pois note-se que o momento antecedente, ou seja o de atirar pedras e cacos de cerâmica, permanece atestando a sua existência.

O ponto culminante do desenrolar dos fatos situa-se no centro e nos dois ângulos da composição que é, sem dúvida, o prisioneiro brandando os seus feitos ante o guerreiro que empunha a borduna prestes a solta-la sobre a sua cabeça.

(50). — Thevet descreveu-a na *Singulariter*, no cap. "Céremones aux massacres des prisonniers", acompanhado de uma gravura semelhante a esta descrita.



“Rito do sacrificio de um prisioneiro” — Theodor de Bry, Grands Voyages.

Os corpos femininos são belos e harmônicos; os guerreiros por sua vez em atitudes várias, expressam os diversos sentimentos que deviam pairar nos participantes, principalmente no momento crucial do ritual.

De interesse extremo é a análise desta gravura do ponto de vista editorial simbólico quando novos elementos virão elucidar alguns pontos ainda completamente obscuros.

Este motivo aparece ilustrando a obra de Lery e a de Staden. Na que consta em Lery nota-se detalhes: como fundo com elevadas montanhas, algumas árvores isoladas e as figuras feitas de uma forma bem mais rudimentar que nesta composição, o que nos leva a supor que teria servido de modelo, já que é anterior a esta (51), que modificada em detalhes vários, pelo artista copiador, foi enriquecida com detalhes que permitiram a leitura simbólica.

*

4.2. — *etnográfica.*

Na leitura etnográfica encontramos vários elementos de importância. Temos assim no fundo da composição uma casa de planta alongada com a parte superior em forma semi-circular, tendo teto e parede cobertos de sapé e a porta voltada para a praça central da aldeia. Ladeando vê-se parte da parede de duas outras e ao fundo uma paliçada. Alguns autores afirmam que as aldeias eram cercadas de paliçadas com vãos entre as estacas e precedidas de estrepes. Entretanto, segundo Soares e Léry (52) as paliçadas em questão parece não terem existido senão à volta de aldeias limítrofes de territórios inimigos e em postos sujeitos a ataques de surpresa. As outras aldeias não eram cercadas e as casas tinham como portas um grande ramo de palma. Segundo outras informações de cronistas e viajantes, as aldeias parecem que se dividiam em várias casas (4 e 7) de 50 a 200 mts. de comprimento por 15 mt. de largura, com armação de madeira, teto abaulado no centro recoberto de folhas de palmeira ou de cascas de árvore. Cada casa abrigava uma grande família cujo número era de 50 a 200 pessoas.

Segundo d'Abbeville, era comum a aldeia estar instalada próxima ao mar ou à margem dos rios. Não tinham as casas nenhuma divisão interna, ocupando cada família uma área determinada com todos os seus pertences (53).

(51). — Aparece nas *Grand Voyages* de Theodor de Bry, *op. cit.* e em Thévet (A.), *op. cit.*

(52). — Soares, *Notícia*, 11, p. 247 e Léry, *Histoire*, 11, p. 37.

(53). — D'Abbeville (Cl.), p. 222.

No pátio da aldeia, dividido em dois grupos, vários guerreiros e quatro mulheres que frente a frente ladeam o prisioneiro (que se encontra amarrado por uma corda segura por dois guerreiros, cada um de um lado). Os cronistas e viajantes afirmam que durante as lutas guerreiras e as cerimônias, todos os participantes da tribo se adornavam após um longo e meticuloso preparo. Aqui observa-se vários deles colocados à volta do prisioneiro com o corte do cabelo em forma de coroa de frade, no lábio inferior e nas faces os tembetás, no pescoço colares em forma de meia-lua e de contas arredondadas e pelo corpo penas de pássaros (54).

Outros homens mais aparamentados, trazem na cabeça um enfeite de penas longas que ocupam a parte central do crâneo, colares de contas em formato triangular e enfeite de penas circundando a cintura.

Um outro elemento destacável deste conjunto é a presença de armas guerreiras, onde o arco e a borduna encontram-se em maior número.

Os arcos, segundo Léry e d'Abbeville eram feitos de madeira de cor preta ou vermelha, muito dura e a corda de fibra do tucum (55). Enquanto a borduna seria do mesmo material do arco e na extremidade superior de forma redonda, chata ou oval, com uma largura de *dois palmos e a espessura de mais de uma "polegada" e afiada como um machado* (56).

No primeiro plano destaca-se um conjunto de figuras que se evidenciam com mais clareza: do lado direito um guerreiro segurando a corda com os adornos já descritos, diferenciando-se entretanto dos demais pelo colar que leva, ou seja o de meia-lua e de contas arredondadas. Carrega, apoiado no pescoço e no ombro, um escudo de forma alongada com uma curvatura convexa na extremidade superior. Ao lado, um outro de costas, com o braço esquerdo na altura da cintura e o *araroye* preso por uma corda que cruza diagonalmente as costas. Os escudos eram feitos de couro seco, segundo Léry, e da parte mais espessa da pele do tapirussú (anta), que além de serem largas, eram chatas e redondas, enquanto que Staden cita além do uso do couro, a utilização da cortiça de árvores (57). Geralmente estes escudos serviam como anteparo protetor às flechas inimigas durante as lutas, entretanto no sacrifício era contra os fragmentos de cerâmica, pedras e frutos secos arremessados pelo prisioneiro aos seus antagonistas (58).

(54). — Não descrevemos os ornamentos que já foram analisados nas gravuras anteriores.

(55). — Léry, *op. cit.*, p. 169 e D'Abbeville, *op. cit.*, p. 230.

(56). — Léry, *op. cit.*, p. 187.

(57). — Staden, *op. cit.*, p. 178.

(58). — D'Abbeville, *op. cit.*, p. 231 e Léry, *op. cit.*, p. 178.



“Rito do sacrificio de um prisioneiro” — Jean de Léry, *Viagem à Terra do Brasil*.

No lado esquerdo vê-se o executor enfeitado com penas de aves coladas por todo o corpo, o *araroye*, levantando a borduna prestes a abate-la sobre a cabeça do prisioneiro. Segundo texto de d'Abbeville, o guerreiro encarregado de matar enfeitava-se com penas e tinha o corpo pintado com várias tonalidades (59). Gandavo descreve que o matador entre os Tupinambá ficava conhecido por todos e este acontecimento era comemorado com antecedência com cantos e beberagem de cauim. Deixava ele o cabelo crescer e no dia do sacrifício era cortado e algumas partes do corpo escarificadas com dente de cotia. Este cerimonial recebia a participação do irmão do matador que também realizava o mesmo ritual; pintava e escarificava o corpo (60). Diz Staden que os participantes do sacrifício pintavam o corpo com cinza (61). A borduna utilizada para esta finalidade tinha mais de uma *braça* de comprimento, era decorada reduzindo a pó, ovos de aves de cor cinza fixadas através de uma resina que passavam sobre esta arma, a empunhadura era ornada com borlas de penas que ficavam dependuradas. O *ibirapema* ou borduna, quando era utilizada como arma de sacrifício, era colocada numa choça onde ficava dependurada sob o teto e os índios cantavam toda a noite em torno dela (62).

No plano intermédio entre os dois grupos, três mulheres usando o enfeite auricular, o colar e, no pulso, enfeites de contas arredondadas.

O prisioneiro tem o direito de possuir uma mulher que cumpre as obrigações como esposa, fornece alimentos e participa do sacrifício representando o seu papel com lamentos e choros. As mulheres mais velhas da aldeia reclamam pedindo para elas o prisioneiro, batendo com a mão na boca (63).

No centro da composição, o prisioneiro se encontra imobilizado por uma corda segura por dois homens de ambos os lados. Tem no lábio inferior uma tembetá e na testa uma pintura geométrica semelhante à decorada na borduna. A sua posição é com a mão direita e o olhar voltado para o matador em atitude de ameaça; no chão, fragmentos de cerâmica e pedras.

Diante do prisioneiro encontra-se uma fogueira que é um dos preparativos do ritual.

Uma mulher da tribo fica encarregada de pintar o rosto do prisioneiro e de decorar a borduna. Untado, primeiramente com mel de abelhas, depois colocam-lhe os enfeites de penas de várias cores e pin-

(59). — D'Abbeville, *op. cit.*, p. 232.

(60). — Gandavo, *op. cit.*, p. 333.

(61). — Staden, *op. cit.*, p. 82.

(62). — Staden, *op. cit.*, p. 180.

(63). — D'Evreux, p. 5.

tam-lhe os pés de vermelho antes da morte. Participa ele dos cantos, danças e alimenta-se durante algumas horas, posteriormente é levado para o local do sacrifício fora da aldeia e, depois de terminado os seus meios de defesa, relata as suas proezas passadas prometendo vingança por parte dos seus companheiros de tribo (64). Após isto é abatido pelo guerreiro indicado para realizar o ato sacrificatório final.

4.3. — *Editoração simbólica.*

Levantamento de dados.

Sacrifício
Corte do cabelo
Tembeté no lábio e na face
Colares em meia lua, redondos e triangulares
Corpos enfeitados de penas
Coroas de penas
Cinturas de penas
Araroye deslocado para direita
Simbolização da luta
Matador com corpo enfeitado
Corpos dos outros pintados de cinza
Irmãs do matador participando sacrifício do corpo
Borduna de sacrifício guardada na choça
Três mulheres assistindo
Brincos, colares e pulseiras
Batida na boca das velhas
Tembeté do prisioneiro
Testa decorada com a mesma acal-pula da borduna
Unção com mel de abelha
Pés pintados de vermelho
Fogo de preparação do cerimonial
Ambiente fora da aldeia.

Levantamento de dados posicionais.

Cabeça
Pescoço
Orelha
Pulso
Corpo inteiro
Pés
Ambiente externo
Posição vertical.

Esta gravura apresenta-se como uma das mais ricas em elementos simbólicos e seus dados são bem específicos. Percebe-se claramente quanto à cerimônia de sacrifício devia ser importante para determinadas tribos indígenas brasileiras. Com efeito, o interesse pelo sacrifício foi sempre um dos elementos simbólicos de maior evidência entre os

(64). — Gandavo, *op. cit.*, p. 336; D'Abbeville, p. 231 e Léry, p. 71.

povos primitivos. É interessante perceber como o assunto simbólico, isto é, o sacrifício em si, passa muitas vezes para o 2º plano, enquanto o ato é que realmente estabelece a importância. Nesta gravura nota-se o extremo cuidado com que se realizava a cerimônia entre o Tupinambá, o que é bem significativo.

A idéia de sacrifício teve sempre uma representação formal complexa, sendo utilizados vários símbolos com este sentido. Entre eles especialmente, a *linha reta* e o *fumo*. Um erro no qual geralmente se cai é pensar que o sacrifício, simbolizado através da linha reta, necessitava colocar esta expressividade geométrica horizontalmente. Na realidade, a posição horizontal deriva simplesmente de preferência e do uso entre os povos que realizavam o sacrifício o que podemos afirmar é que de uma maneira geral foi a forma mais utilizada, especialmente nos manuseios posteriores deste símbolo. Nesta gravura, pelo contrário está presente a expressão sacrificial realizada em linha reta usada verticalmente, uma vez que o prisioneiro, matéria do sacrifício, encontra-se mantido de pé através de um sistema de cordas.

É difícil determinar se o fogo aceso na frente do prisioneiro, e bem na frente dos personagens ao cargo dos quais desenvolver-se-á a cerimônia, tenha sua origem na idéia de obter fumaça, isto é reforçar, sem repetição (65) o conteúdo do símbolo sacrificial ou se deve ser entendido como idéia de *purificação*. Segundo os relatos de autores da época a respeito desta cerimônia, o fogo era uma preparação ao ritual o que nos levaria a considerar válida esta 2ª hipótese. No entanto, sabemos quão incorretos são os antigos relatos em matéria de conteúdos simbólicos, desvirtuados ou pelo esvaziamento do próprio símbolo ou por motivos religiosos.

Em relação ao corte de cabelo em forma de coroa em vez de um enfeite de penas já esclarecemos suficientemente nas outras leituras simbólicas. O que nos deixa aqui admirados é o extremo requinte representado pelo *scalpula*, isto é pintura de base cerimonial, que se repete na borduna e sobre a cabeça do próprio prisioneiro, fechando assim, o círculo do acontecimento. Esta é, realmente, a parte da borduna que matará o sacrificado batendo no lugar marcado pelo *scalpula*, o que nos leva a admitir o conhecimento da linguagem simbólica e cores utilizadas pelo indígena brasileiro.

A respeito do tembetá colocado na face e no lábio, também podem surgir dúvidas nesta análise quanto à uma tentativa de definição, se a primeira expressão é relativa a um elemento temporal ou é um adorno utilizado pela tribo. Nenhum outro elemento possuímos que

(65). — Vide *Guia História da Editoração* de Helda Barraco.

nos esclareça melhor a respeito, a não ser a posição vertical do sacrificado que por ter sido utilizada em épocas anteriores à posição horizontal preferida pelos sacrifícios de épocas recentes, nos fornece um elemento de tempo que nos poderia fazer optar pela primeira hipótese.

Os colares em meia lua ou de conta em formato arredondado, os corpos enfeitados de penas, as várias coroas confeccionadas com este material, já foram explicados quando na análise das gravuras anteriores. Interessante é o aparecimento de colares confeccionados com formato triangular. Quanto à finalidade do colar já apresentamos anteriormente, porem aqui este novo elemento, ou seja a forma em triângulo das contas, deixa outra vez o campo aberto à hipóteses. Realmente esta figura geométrica foi sempre um símbolo bastante usado e que não sofreu quase nenhum manuseio a não ser em suas operações visuais, tendo sempre significado *fogo* e, por isto, a *purificação*. Por outro lado grande parte dos sacrifícios sempre eram destinados a idéia de se purificar, necessidade imperiosa para quem quizesse utilizar-se da comunicação vertical. Neste caso então os triângulos nos colares reforçariam o critério do fogo como elemento preparatório para a cerimônia deixando mais uma vez, ao tembetá na face, seu valor temporal.

Mais um elemento interessante se apresenta nesta gravura em análise, isto é o *araroye* deslocado para o lado direito. Esta posição é a típica de significação *material*, o que nos poderia deixar levar ante uma evidente contradição existente entre o elemento purificante e a materialidade expressa pelo adorno. No entanto, esta contradição pressuposta não existe realmente, uma vez que a matéria sacrificial é fornecida pelo ser humano e não por outro elemento, como poderia ser defumações, rezas, etc. É lógico então que o *araroye* signo de sacrifício seja deslocado pelo lado material.

Os relatos que possuímos a respeito de uma nova luta simbolizada antes da realização da cerimônia, cujo testemunho nos é oferecido pelos cacos de cerâmica e pedras a volta do prisioneiro, nos certifica a respeito de um uso muitas vezes encontrado entre povos primitivos. Uso este ligado à memorização de um fato anterior ao desenvolver-se das conclusões que deveriam ser realizadas. Seria um aspecto do resumo final dos acontecimentos precedentes antes de iniciar-se uma nova série de fatos. As confissões dos pecados entre as quais especialmente as africanas realizadas ainda hoje de uma forma bem fiel aos antigos cerimoniais, partem do mesmo ponto de colocação apesar de possuir outra finalidade.

De bastante interesse é a observação relativa às ações do personagem encarregado da realização do cerimonial sacrificatório. A colocação de seu corpo em tinta vermelha ou de sua sangria não deixa dúvida respeito à sua leitura, sabendo que o vermelho está ligado à idéia

de purificação e por isto unido estreitamente à idéia de sacrifício. Mas o que nos deixa admirados é seu relacionamento com os cabelos que o matador deixa crescer e só corta no dia do sacrifício. Segundo o conteúdo extremamente manuseado deste símbolo em época presente estaríamos levados a considerar que os cabelos, assim como qualquer outros elementos parecidos, como por exemplo os *pelos* embaixo das axilas, significariam a *força* ou, pela ilação que destroi quase por completo o conteúdo deste símbolo, a *virilidade*. Devido a isto nos encontraríamos aqui diante de um sacrificador sem força alguma para realização do ato ou sem nenhum signo que permita identificar o sexo necessário ao desenvolvimento desta cerimônia. No entanto aquilo que quase sempre foi ignorado é que, antes de seu manuseio, o símbolo dos *cabelos* ou *pelos* em geral, possuiu um significado completamente diverso que consistia na idéia de *proteção*. Fácil e clara torna-se então a leitura uma vez que se conheça o código da comunicação cerimonial que reservava aos ritos sacrificais a completa dedicação do participante. Dedicção absoluta que resultaria de qualquer forma impedida se o sacrificante se utilizasse de alguns dos elementos protetivos. Testemunham este critério de dedicação a presença das três irmãs do sacrificante por participar de seu sangue, e suas escarificações nos certificam que elas estão participando da cerimônia de purificação. O que não nos é possível definir e que poderia ser esclarecida exclusivamente através de uma pesquisa de campo, é o porque da mudança de sexo destes três testemunhos da mesma família. A única hipótese que podemos colocar sem contradizer o espírito desta cerimônia é que sendo os ritos sacrificais ligados em sua origem ao mito do *hermafrodita*, a presença dos dois sexos é necessária ao seu desenvolvimento e de tal forma parece que foi interpretada pelos indígenas.

Quanto ao que diz respeito aos outros participantes, a coloração de seus corpos em tom acinzentado nos demonstra mais uma vez o perfeito conhecimento por parte de determinadas tribos indígenas do uso da linguagem simbólica. O discurso expresso por esta coloração refere que os presentes participavam exclusivamente como *espectadores* e não como *participantes* desta cerimônia. O rito do sacrifício feito entre os Tupinambá era ministrado exclusivamente pelo sacrificador, pelo sacrificado e pelas três irmãs. Seus *canais* eram: a borduna, a testa do prisioneiro e o fogo. Seus *véiculos*: o golpe certo que eliminava o sacrificado e o sangue que escorria do corpo das irmãs ou da coloração vermelha do sacrificador ou da chama do fogo. Os pés do prisioneiro que necessariamente não podiam se eximir de pisar no ambiente sagrado que servia de altar ao sacrifício, devia naturalmente acompanhar sua realização, daí a cor vermelha dada a estas extremidades.

De extremo requinte é o simbolismo das anciãs que reclamam o prisioneiro batendo na boca, uma vez que este órgão significa a *passa-*

gem. Esta forma particular de comunhão poderia levar a muitas outras pesquisas sociológicas em relação à esta tribo. Mais uma vez salientamos a inequívoca forma comunicativa simbólica dos indígenas quanto à unção do prisioneiro com mel de abelha. Símbolo raramente conhecido no seu correto conteúdo e de bastante antiguidade, significa *aperfeiçoamento* e nos certifica sobre o desejo dos participantes que a cerimônia resulte de perfeita eficiência em sua realização. Que a borduna sacrificial fosse conservada com o maior cuidado num lugar fechado não é de estranhar, uma vez que, ainda hoje em dia, procede-se assim com todos os instrumentos de sacrifício qualquer que ele seja, idéia esta que continua ligada ao critério de *dolmen*.

Ligada também ao critério de *templo* ou espaço apto para a realização do cerimonial, é a decisão de proceder ao sacrifício fora do ambiente contaminado da aldeia o que demonstra uma antiguidade na utilização do símbolo, fato bem interessante, sem dúvida, por parte das tribos em estudo, em relação a esta cerimônia, uma vez que lhes é ainda desconhecida a idéia de *lugar purificado*.

* *

*

CONCLUSÃO.

Após terem sido examinadas as *gravuras-textos*, dentro dos três campos de análise estabelecidos como critério de *leitura informativa*, obtivemos os seguintes resultados:

1. — tanto a leitura *etnográfica* como a *simbólica* utilizaram os dados de cada uma, tratando essencialmente do seu aspecto *material*. Estes elementos, quando constantes ou não no corpo da gravura, serviram como dados que forneceram os elementos para que se processasse a leitura que foi realizada.

2. — tratando-se da leitura *artística*, ativemo-nos somente ao aspecto formal, ou seja a colocação destes mesmos dados materiais dentro de uma composição, de uma ordem estabelecida segundo os cânones artísticos, atingindo-se assim a uma outra leitura que, coordenada com as duas anteriores, estruturou-se na final, que sem dúvida, é bem mais completa.

Creemos ter atingido o que nos propusemos no início, demonstrando a validade desta análise e considerando, mais uma vez que, os elementos indígenas utilizados na iconografia são, antes de qualquer outra coisa, um *código*. Formam assim um texto que manifesta claramente a realidade da existência de comunicação escrita do índio brasileiro. Dispondo dos meios e da técnica, isto é, conhecendo-lhe o código, a

iconografia transforma-se num texto que pode sofrer uma leitura. E este foi o escopo primordial que nos orientou neste trabalho.

* *

*

BIBLIOGRAFIA.

- D'Abbeville (Claude), *História da Missão dos Padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e Terras Circunvizinhas*. Editora Martins. São Paulo, 1945.
- Barraco (Helda), *Guia à História da Editoração*. Ebraesp Edit. São Paulo, 1975.
- Chinard (G.), *L'Exotisme Américain*, Paris, 1911.
- Denis (F.), *O Brasil*. Salvador, 1955.
- D'Evreux (Ivo), *Viagem ao Norte do Brasil*. Livraria Leite Ribeiro. Rio de Janeiro, 1929.
- Gandavo (Pero de Magalhães), *Tratado da Terra do Brazil*, Rio de Janeiro, 1924.
- Léry (Jean de), *Viagem à Terra do Brasil*. Editora Martins, 3ª edição, São Paulo, 1960.
- Souza (Gabriel Soares de), *Tratado Descritivo do Brasil*. Typographia Universal de Laemmert, Rio de Janeiro, 1851.
- Staden (Hans), *Duas Viagens ao Brasil*. São Paulo, 1942.
- Thevet (André), *Les singularités de la France Antarctique*, Paris, 1878.
- *La Cosmographie Universelle*, Paris, 1575.