

MÔNICA LIMA CARVALHO

**PRÁTICAS DE INTERVENÇÃO EM ACERVOS
ETNOGRÁFICOS EM FIBRA DE BURITI:**
ARTEFATOS XINGUANOS E SUA NATUREZA SIMBÓLICA, IMAGÉTICA E
MATERIAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Dra. Yacy-Ara Froner.

Belo Horizonte
2013

Carvalho, Mônica Lima de, 1961-
Práticas de intervenção em acervos etnográficos em fibra de Buriti:
artefatos xinguanos e sua natureza simbólica, imagética e material /
Mônica Lima de Carvalho. - 2013.
232 f.: il.; +1 CD

Orientadora: Yacy-Ara Froner.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes, 2012.

1. Arte indígena – Brasil – Conservação e restauração – Teses 2
Fibras de Buriti – Conservação e restauração – Teses 3. Etnologia –
Teses I. Gonçalves, Yacy-Ara Froner, 1966- II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Escola de Belas Artes III. Título.

CDD: 702.88



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna
MÔNICA LIMA DE CARVALHO Número de Registro **2010718890**.

Titulo: **PRÁTICAS DE INTERVENÇÃO DE ACERVOS ETNOGRÁFICOS EM FIBRA DE BURITI: ARTEFATOS XINGUANOS E SUA NATUREZA SIMBOLICA,IMAGÉTICA E MATERIAL**

Profa. Dra. Yacy-Ara Froner Gonçalves – Orientadora - EBA/UFMG

Profa. Dra. Maria Isolda de Castro Mendes – titular – EBA/UFMG

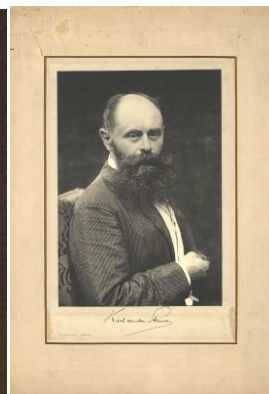
Prof. Dr. Augustin Maurice Marie Gondallier de Tugny – titular – EBA/UFMG

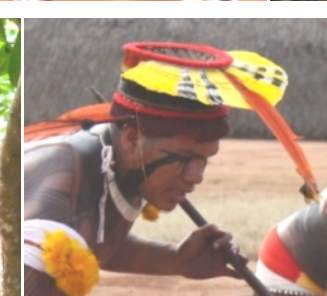
Belo Horizonte, 21 de setembro de 2012

Aos Kuikuro da aldeia Ipatse do Alto Xingu.
Aos meus amados Larissa, José Miguel, Magaly e Luiz Carlos.

Cuanto menos familiarizada está la humanidad, en virtud de una comprensión intelectual, con el fenómeno del mundo exterior, cuanto menos íntima es su relación con éste, tanto más poderoso es el ímpetu con que aspira a aquella suprema belleza abstracta. No es que el hombre primitivo busque más ansiosamente o sienta con mayor intensidad la sujeción a la ley que rige la naturaleza. Es todo lo contrario. Precisamente por hallarse tan perdido y espiritualmente indefenso ante las cosas del mundo exterior. Recurriendo a una comparación atrevida, diremos que en el hombre primitivo el instinto para “la cosa en sí”, valga la frase, es más fuerte que en el hombre de nivel superior. El creciente dominio intelectual sobre el mundo exterior y la costumbre adquirida hacen que este instinto pierda su agudeza y vigor. Sólo cuando el espíritu humano ha recorrido en una evolución milenaria toda la órbita del conocimiento racionalista, se despierta en él de nuevo, como postera resignación del saber, el sentimiento para “la cosa en sí”. Lo que antes había sido instinto es ahora el producto del último conocimiento. (WORRINGER, 1966, p. 32)

Na presença da “coisa em si” me foi dada a inspiração - o olhar em uníssono com o mundo exterior.







A vocês, meu carinho e gratidão pela parcela de sabedoria alicerçada neste trabalho.

RESUMO

A partir da experiência no gerenciamento da seção de conservação do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, com ações voltadas à preservação de acervos arqueológicos e etnográficos, resulta esta pesquisa focada em técnicas de colheita e uso de matérias primas extraídas da Palmeira de Buriti, abordadas na produção de artefatos etnográficos, com especial atenção à concepção do trançado dos cestos xinguanos 'Satagu' e 'Tatahongo'. Determinados aspectos da cultura visual indígena, que só são alcançados em seus ambientes de origem, são estudados a partir das técnicas de construção estrutural, da percepção estética e conceitual no processo criativo da cultura material.

Palavras-chave: Conservação de coleções etnográficas. Tecnologia de Construção. Artefatos indígenas xinguanos. Palmeira de Buriti. Coleta de matérias primas. Processamento de Fibras.

ABSTRACT

The experience obtained in managing the conservation section of the Anthropological Museum of the Federal University of Goiás, whose actions are geared towards the preservation of archeological and ethnographic collections, gave rise to this paper which focuses on the harvesting technique and the use of raw material extracted from the Buriti palm trees used in the production of ethnographic artifacts. Special attention is given to the braiding technique of the 'Satagu' and 'Tatahongo' baskets made by the Xinguanos, the Xingu people. Certain aspects of the visual culture of the indigenous inhabitants, only apprehended in their original environments, are studied from the standpoint of the structural construction technique, from the esthetic and conceptual perception of the creative process of this material expression of culture.

Keywords: Conservation of ethnographic collections. Construction technology. Xinguano indigenous artifacts. The Buriti palm tree. Collection of raw material. Fiber processing.



INTRODUÇÃO

O conteúdo deste trabalho espera ilustrar um pouco das várias vertentes em que a preservação, a conservação e a restauração encontram-se intrinsecamente ligadas e progressivamente evidentes às variadas formas de abordagem ao patrimônio cultural etnográfico brasileiro. Entretanto, não é meu intuito estipular procedimentos práticos como soluções dos problemas pertinentes à preservação desses bens culturais etnográficos, como por exemplo, regras práticas de conservação ideal para os artefatos confeccionados por nossos ameríndios, que se encontram salvaguardados em museus nacionais.

Considerarei em meus estudos as diferentes situações e modos de atuar desses povos, frente à natureza dos materiais utilizados na concepção de seus artefatos e o conjunto de informações inerentes aos estudos constitutivos dos mesmos, indispensáveis à sua preservação. Para acessar estas questões, o registro da tecnologia de construção do artefato foi o procedimento metodológico de aproximação e acesso ao objeto da pesquisa.

O interesse pela análise da produção iconográfica dos índios Kuikuro iniciou-se a partir do trabalho de conservação das coleções etnográficas pertencentes ao Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás. Em 1994, aconteceu meu primeiro contato com um grupo de índios Kuikuro, que me orientaram sobre técnicas de construção da cultura material presente no museu. Nessa época, eu pretendia realizar uma investigação acerca da tecnologia de construção de artefatos com o objetivo de amparar minhas atividades de conservadora – restauradora do acervo do museu. A primeira categoria de objeto a ser produzido, em caráter de ensaio, com respectivo registro das fases do trabalho, foi uma máscara Kuikuro denominada Yakuikatu (Ilustração 1).

Ilustração 1 – Máscara Yakuikatu Kuikuro.



Fonte: Acervo da autora, 1994. Foto: autora.

As atividades desenvolvidas incluíram aspectos da coleta da matéria-prima e do processamento, bem como do entalhe e da policromia, compondo os respectivos elementos decorativos. A meta imediata do estudo foi o conhecimento e a documentação dessas técnicas na construção do objeto.

Posteriormente, em 2003, a pesquisa foi ampliada a partir do levantamento de outras categorias de objetos, como cestarias e trançados, com diversos tipos de processamento de matérias-primas utilizadas pelos povos Karajá do Brasil Central, a partir de estudos na Aldeia Buridina, em Aruanã-GO. Em 2005, o trabalho foi publicado nos anais do ICOM-CC *14th Triennial Meeting, The Hague*, no grupo de trabalho Coleções Etnográficas, sob o título “Kuikuro and Karajá techniques for gathering, processing, and using plant materials”.

Assim, o interesse para com esta produção tem ocorrido a partir do contato com esses objetos, acesso aos seus produtores e por meio das questões que eles suscitam em mim enquanto artista, conservadora e pesquisadora da área. É muito comum nos museus lacunas de informações em comum entre a conservação e a documentação, sobretudo com equívocos pertinentes à documentação de identificação referente às coleções etnográficas, tanto em museus do Brasil, quanto nos dos de outros países. O próprio acervo no qual trabalho demonstra esta carência, havendo, portanto, uma falta no que diz respeito às

informações relacionadas aos aspectos constitutivos dos objetos, pertinentes inclusive ao conhecimento comum entre o material e o imaterial, ou seja, o ato do fazer por excelência.

As análises dos processos de manufatura da cultura material das populações indígenas fornecem uma importante contribuição para a prática da conservação desse patrimônio cultural, ancestral e ambiental que ainda não foi sistematicamente investigado. Por outro lado, a percepção do valor estético desses objetos, para além do conceito limítrofe de artefato, impõe novos paradigmas de apreciação e, portanto, novas práticas de preservação; introduz elementos imagéticos fixos na categoria simbólica intangível, consubstancializada no tangível dos objetos de uso cotidiano e nas práticas culturais efêmeras, ampliando o sentido cultural e artístico dessas produções.

Portanto, a percepção dos vários aspectos desenvolvidos na construção desses objetos etnográficos permite acessar a vivência estética, bem como as nuances intersubjetivas manifestas à tradição ancestral no processo artístico dessa determinada etnia, especialmente porque eles constituem uma significativa amostra representativa de artefatos coletados e agrupados por coleções etnográficas em museus, no Brasil de um modo geral, dentre as variadas etnias existentes.

Em termos práticos, os resultados das pesquisas anteriores que condicionaram a formatação deste projeto contribuíram enormemente para a conservação dos objetos das coleções do Museu Antropológico da UFG. A observação direta da coleta de matéria-prima, o contato com os vários aromas, texturas, cores, e o exame minucioso, passo a passo, durante a construção dos artefatos, certamente fornece ao conservador-restaurador grande intimidade e segurança para trabalhar com categorias específicas de artefatos etnográficos, como por exemplo, a de cestaria e a de adornos.

Soluções para intervenções de conservação de objetos etnográficos em museus podem ser alcançadas pela experiência em trabalhos de campo, com a valiosa participação e assistência dos índios, daqueles que ainda conservam o conhecimento conceitual dos diferentes tipos de artefatos com suas respectivas técnicas de construção como, por exemplo, os variados tipos de nós por eles aplicados na fixação dos suportes; as diversificadas dobras das matérias-primas em fibras na formatação dos suportes; as categorias detrançadas com seus diversificados modelos e os tipos de costuras; a substituição e o reuso da matéria-prima no reparo desses artefatos; os tipos de resinas e respectivas técnicas de extração e aplicação das mesmas enquanto elemento de fixação de pigmentos e de suportes; as técnicas de extração e a preparação de pigmentos.

A expectativa é que este estudo subsidie práticas intervencionistas de conservação e restauração de acervos etnográficos, ao mesmo tempo em que promova o conhecimento da concepção e da construção dos objetos etnográficos, especialmente no que se refere ao uso de matérias-primas largamente disponíveis no Brasil. Ademais, espera-se que promova o conhecimento da concepção criativa da imagem coletiva produzida por essas populações.

O objetivo geral deste trabalho é associar as relações tangíveis e intangíveis da produção e, portanto, da preservação do artefato etnográfico, partindo de sua natureza física, imagética (o desenho) e simbólica (o código). Tal significado, ora simbolizado e reverenciado em culturas distintas, perpetua-se à esfera do cognitivo codificado.

Por considerar essas questões, procurei investigar e estudar nesse trabalho o processo artístico-criativo, baseando-se nos métodos tradicionais e inovadores na cultura Kuikuro, frente à natureza mutável da produção em um meio ambiente em constante transformação, principalmente pelo contato com a cultura ocidental. Assim, considero como estudos iconográficos os símbolos emergentes na produção de seus artefatos trabalhados em campo com os povos Kuikuro. Como encontrar, na conexão emergente das manifestações simbólicas, a imagem enquanto pensamento fragmentado das revelações infinitas das ideias presentes nesses artefatos? Cada desenho, padrão ou tessitura expõe possibilidades múltiplas de interpretação.

Ao contemplarmos aspectos da pesquisa no contexto da manufatura e de seu respectivo processo de criação em relação aos materiais e técnicas usadas na produção do artefato, e enfatizar as conexões simbólicas às operacionais do processo de produção, o trabalho expande o vínculo do tangível e do intangível.

Representações imagéticas resultam em padrões iconográficos para os trabalhos manufaturados, seja em seus trançados em fibras vegetais, entalhes ou suportes com superfícies policromadas.

Max Schmidt (1942) entendeu que a evolução do desenho com os padrões geométricos vêm da técnica do trançado. Ele tenta provar desde então que os desenhos geométricos característicos da arte decorativa xinguana e de outros povos sul-americanos eram originários dos padrões derivados do trançado:

Da técnica de trançar resultam como elementos fundamentais do trançado os quadros que, com o seu listrado diagonal e a conformação especial de dois ângulos voltados um para o outro, “ornamentados” por si mesmo, e nos quais se originam diferentes desenhos pela diversidade de composição das tiras, chamam a atenção não só como elementos básicos do trançado, como também por constituírem elementos

fundamentais da ornamentação ligada ao próprio trançado. Temos, portanto, nos trançados de folha flabeliforme os objetos que se ornamentam imediatamente desde a sua formação, nos quais o conceito de ornamento se cria e desenvolve por si mesmo. Sendo assim, explica-se por que a ornamentação de trançado, da maneira por que se manifestou primeiramente na técnica do trançado de folha de palmeira, conseguiu exercer influência tão profunda na ornamentação geral, influência essa que preponderou, aliás, em todo o continente sul-americano. (SCHMIDT, 1942, p. 320)

Berta Ribeiro (1985, p. 77-78), em seu livro *A arte do trançado dos índios do Brasil, um estudo taxonômico*, considera que Schmidt empenhou-se em deduzir a mecânica da elaboração de desenhos por meio das técnicas de trançado dos índios sul-americanos, tendo dedicado a esse tema parte de sua conhecida obra, *Estudos de Etnologia Brasileira*. Explana, ainda, que Schmidt desenvolveu sua teoria sobre a derivação dos padrões de desenho geométrico da arte de trançar utilizando dois critérios: a natureza da matéria-prima empregada pelos índios e a estrutura do trançado, sem referir-se às infinitas potencialidades que encerram o desenvolvimento de desenhos decorativos pela alternância de cores.

Embora se considerasse a capacidade de compreensão desses povos de promoverem a ligação entre os modelos de ornamentos trançados, transferidos para a pintura, a gravação e a arte de recortar, e tendo os padrões primitivos como ponto de referência, originários da própria técnica de trançar, manifestava-se a questão: “*Como foi que os padrões, constituídos pelo próprio trabalho de trançar, apareceram como tais na consciência do manipulador e quais os detalhes que se gravaram mais em sua memória como sinal característico?*” (SCHMIDT, 1942, p.322).

Para Berta Ribeiro (1985), o elemento estético a ser estudado e investigado condiz com o trançado cruzado em diagonal ou sarjado que, segundo a autora, se caracteriza por apresentar variantes, dando lugar a uma multiplicidade de desenhos geométricos que, em sua forma mais corrente, o trançado, produz um padrão ornamental conhecido em inglês como ‘*henrringbone*’ (espinha de peixe). Esse padrão é o mais corrente nessa categoria de trançado, sendo o desenho realçado pelo acréscimo de folíolos, na forma de bordado em relevo; pelo reflexo da luz nos trançados monocromos e policromos, pela alternância do colorido claro-escuro. Segundo Ribeiro (1985, p. 91), a conjugação ou fusão, em diferentes combinações, desses elementos de desenho permite a construção de figuras que, por suas designações, remetem ao *corpus* mítico tribal.

Os desenhos originários do padrão iconográfico xinguano, com variações de esquemas identificados nas superfícies dos objetos componentes de sua cultura material, registram, nos tecidos, trançados ou superfícies gravadas ou policromadas, seus signos

sagrados, perceptíveis e identificados nas diversificadas combinações estético-visuais. A esta pesquisa associa o estudo do padrão simbólico “peixe” enquanto abstração de fontes existentes e presentes em habitat natural inspiradoras à iconografia registrada à produção visual xinguana.

A partir das questões apresentadas, esta dissertação se divide em quatro capítulos.

No capítulo 1, os trabalhos de conservação do espaço físico da reserva técnica etnográfica do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás são elucidados do ponto de vista organizacional, pontuando os benefícios proporcionados pelo projeto “Ação Museológica/ Educação e Comunicação: implantação de um novo sistema de comunicação museal para a exposição de longa duração do MA/UFG”, que teve como ponto de partida a reestruturação do planejamento de conservação preventiva para as coleções etnográficas.

No capítulo 2, para além dos fatores materiais e acerca da função dos artefatos – propósito utilitário, matéria-prima e técnica –, são introduzidos aspectos do campo da estética e da tradição simbólico-visual na produção etnográfica xinguana.

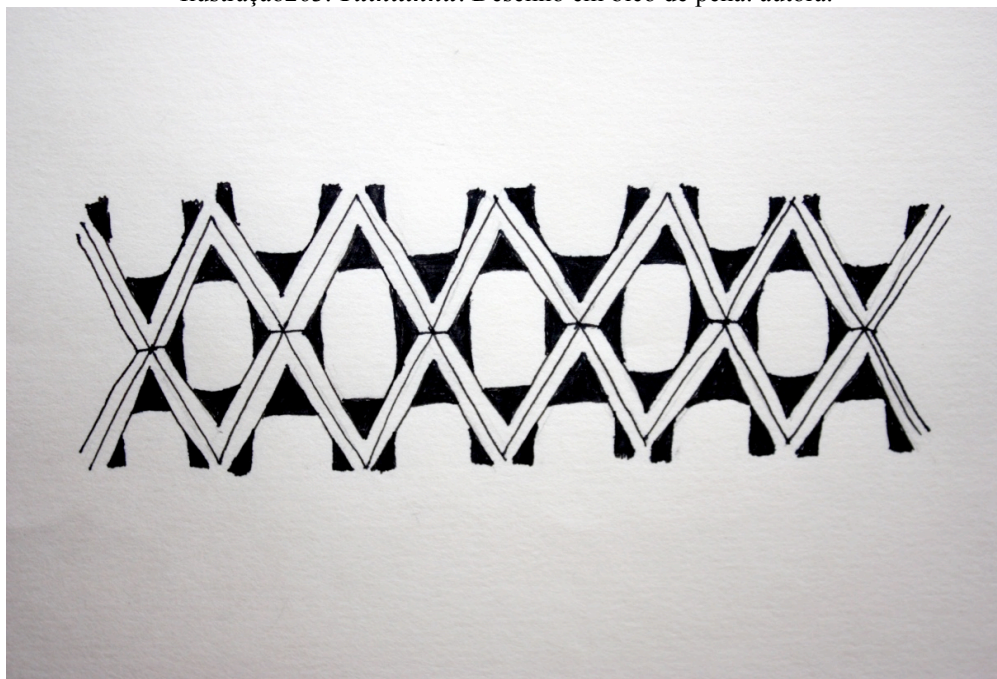
No capítulo 3, as técnicas de coleta, processamento e uso de materiais das plantas são detalhadas para o uso das matérias-primas oriundas da Palmeira de Buriti (*Mauritia flexuosa* L. f.), da Palmeira de Babaçu (*Orbignia martiana*) e da Envira (*Guatteria* sp.). Aspectos geográficos e ambientais sugerem uma ponte etnográfica entre os Kuikuro e os Karajá no que tange aos aspectos construtivos dos artefatos contemplados neste estudo.

No capítulo 4, estão reservados os momentos de materialização, ou seja, da manufatura do trançado. São apresentados artefatos pertencentes à categoria cerimonial, de transporte e produtos domésticos. Os registros iconográficos mostram procedimentos de execução da matéria-prima vegetal em seu estado *in natura*, isto é, em meio ao local de origem; a produção desses artefatos etnográficos ressalta importância da preservação desse patrimônio.

Ademais, para além das atividades desenvolvidas em laboratório de conservação e restauro de um museu torna-se indispensável à interação entre o conceitual e o tecnológico, o contato com aqueles que preservam o saber e cultuam o Santuário Natural - o grande laboratório no qual todos os elementos se transformam, todas as matérias se revelam, todas as formas se animam e a natureza se apresenta em total plenitude. Portanto, esse é o grande laboratório de onde flui toda a energia necessária à compreensão originária da expressividade material dos ameríndios em significativos artefatos, pois constitui seu próprio habitat.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ilustração263. *Tüihitinhü*. Desenho em bico de pena: autora.



Fonte: autora (2012).

O que é interessante e essencial na arte é a capacidade espontânea do artista de nos fazer ver seu modo de ver o mundo – não o mundo como se o quadro fosse uma janela, mas o mundo como nos dá o artista. No fim de tudo, não simplesmente vemos uma mulher nua sentada num rochedo, como *voyeurs* espiando por um buraco de fechadura. Nós a vemos da maneira como ela é vista, com amor, graças a uma representação inserida na obra como que por mágica. Não a vemos tal qual Rembrandt a via, pois ele simplesmente a via com amor. A grandeza da obra está na grandeza da representação que a obra materializa. Se o estilo é o homem, a grandeza do estilo é a grandeza da pessoa. A estrutura de um estilo é como a estrutura de uma personalidade, e aprender a reconhecer um estilo é mais que um mero exercício taxonômico: é como aprender a reconhecer o jeito de uma pessoa ou o seu caráter. (DANTO, 2010, p. 296)

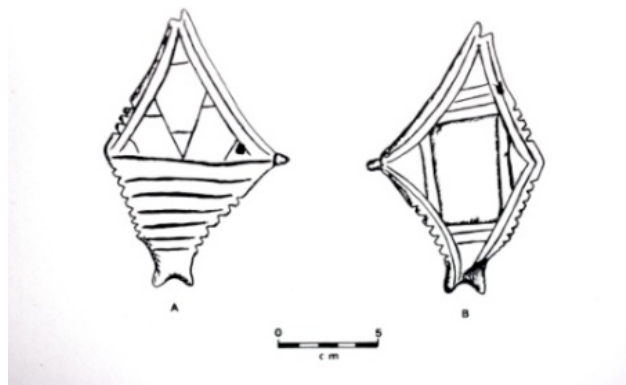
Se a grandeza da obra está na grandeza da representação que a obra materializa, e se o estilo for o *espírito da natureza*, não seria a grandeza do estilo xinguanos a grandeza de *Mbabangisu*¹ um espírito aquático (mas que não é um peixe)? Se *a vida infla o*

¹ Mbabangisu é mencionado por Júnior (GUERREIRO JÚNIOR, 2012) em sua tese. Segundo os Kalapalo, a forma genérica composta por losangos, do principal conjunto de pinturas corporais – *tüihitinhü* – usada por homem no corpo todo e pelas mulheres da cintura para baixo, foi feita pela primeira vez por Mbabangisu, em espírito aquático, que não é um peixe, e seu neto Aulukumã, Deus das águas salgadas. Esse motivo – *tüihitinhü* é o famoso desenho peixe merechu que é estudado na obra de V. d. Steinen (1940:229) e que é associado pelos xinguanos ao símbolo peixe. Tal designação confere à pintura corporal em caráter transformativo, que permite aos humanos se aproximarem, durante os rituais, ao mesmo temo de sua socialidade ideal e da socialidade aquática, vestindo uma “roupa de peixe”.

traço a significar linhas de enlace que introduzem algo como uma expressão – uma expressão: essa é a palavra decisiva que aclara a situação, como afirma Worringer (1966) – não seria Mbabangisu a inflar a expressão da representação que o símbolo materializa como que por mágica? Aprender a reconhecer um estilo pelo caráter da pessoa não nos levaria à compreensão de um substrato imutável de talentos e defeitos peculiares à nossa estrutura psíquica e corporal?

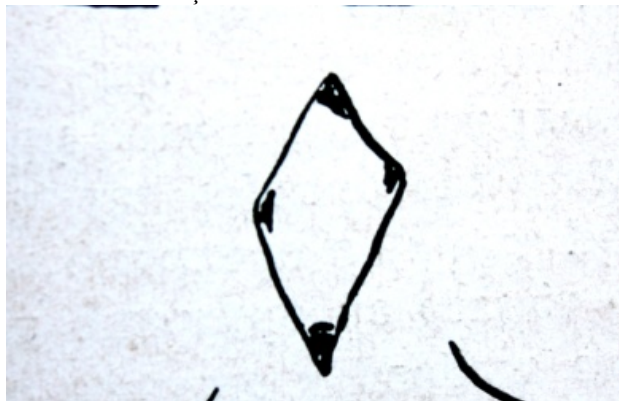
Os desenhos ilustrados neste estudo, identificados e interpretados como “os desenhos clássicos da etnografia xinguana” (item 1.2, capítulo 1), enlaçam estruturas simbólicas de caráter psíquico em pensamento e imagem. O pensamento criativo desdobra a imagem ao psíquico que se transforma e remetem ao *corpus* mítico tribal. Como ilustrados, por exemplo, o peixe estilizado em cerâmica, aproximadamente do sec. XIII, sugerindo ser peça de adorno (Ilustração 264): o peixe Merechu de Steinen desenhado pelos Bacairi.

Ilustração 264: “Peixe estilizado em cerâmica, aproximadamente sec. XIII, evidenciando ser peça de adorno pelo pedúnculo com sulco”.



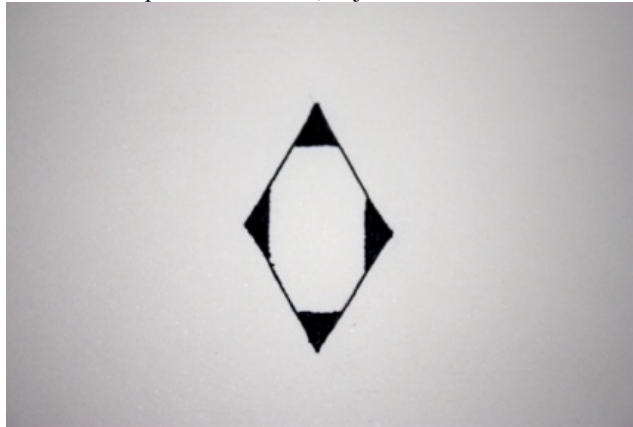
Fonte: Simonsen e Oliveira (1976).

Ilustração 265: Merechú de Steinen.



Fonte: Schmidt (1942).

Ilustração 266: *Tüihitinhü* para os Kuikuro, cuja forma ainda é mantida aos dias atuais



Desenho: autora. Foto: autora.

O signo se manteve ao longo do tempo, provavelmente por seu caráter formal indestrutível, “*assim como a forma platônica esta para seus exemplos, pois Platão admitiu que a destruição dos exemplos não afeta a forma - as formas são logicamente indestrutíveis, porque eternas*” (DANTO, 2010, p. 74).

Às variações da unidade peixe (Ilustrações 264, 265 e 266), representada em três momentos distintos pelos ameríndios, os corporais se manifestam em diferentes composições, conforme as imagens que os rerepresentam.

Portanto, o objeto do pensamento é diferente da imagem, assim como a imagem é diferente do objeto sensível e visível, do qual é uma simples representação. É por causa dessa dupla transformação que o pensamento “de fato vai mais longe ainda”, para além da esfera de toda imaginação possível, “onde nossa razão proclama a infinidade numérica que nenhuma visão no pensamento de coisas corpóreas jamais alcançou”, ou “nos ensina que até mesmo os corpos mais minúsculos podem ser infinitamente divididos”. A imaginação, portanto, que transforma um objeto visível em uma imagem invisível, apta a ser guardada no espírito, é a condição *sine qua non* para fornecer ao espírito objetos-de-pensamento adequados; mas estes só passam a existir quando o espírito ativa e deliberadamente relembra, recorda e seleciona do arquivo da memória o que quer que venha a atrair o seu interesse a ponto de induzir a concentração; nessas operações, o espírito aprende a lidar com coisas ausentes e se prepara para “ir mais além”, em direção ao entendimento das coisas sempre ausentes, e que não podem ser lembradas, porque nunca estiveram presentes para a experiência sensível. (ARENDR, 2009, p. 95)

Essa questão sublinha o estado de *concentração* atingido por cacique Yacalo durante a construção dos cestos Satagu e Tatohongo, em trabalho de campo na aldeia. No início, a concepção do trançado e o entoar de sons em murmúrio, como um canto, nos sugere algo específico àquela determinada ação, o enlace das fibras em trama, na medida em que o corpo acompanhava a gestualidade das ações, conquanto estivesse evocando o espírito à imagem invisível, o objeto em pensamento. Eis a presença do *merechú* ou *Tüihitinhü* a se

manifestar em composições imagéticas e matéria representativas de alguns de seus mitos (Ilustração 267).

Ilustração 267. Corporais derivados do desenho merechú em composições imagéticas. Ornamentos dos Auetö.
Fonte: Steinen (1940).

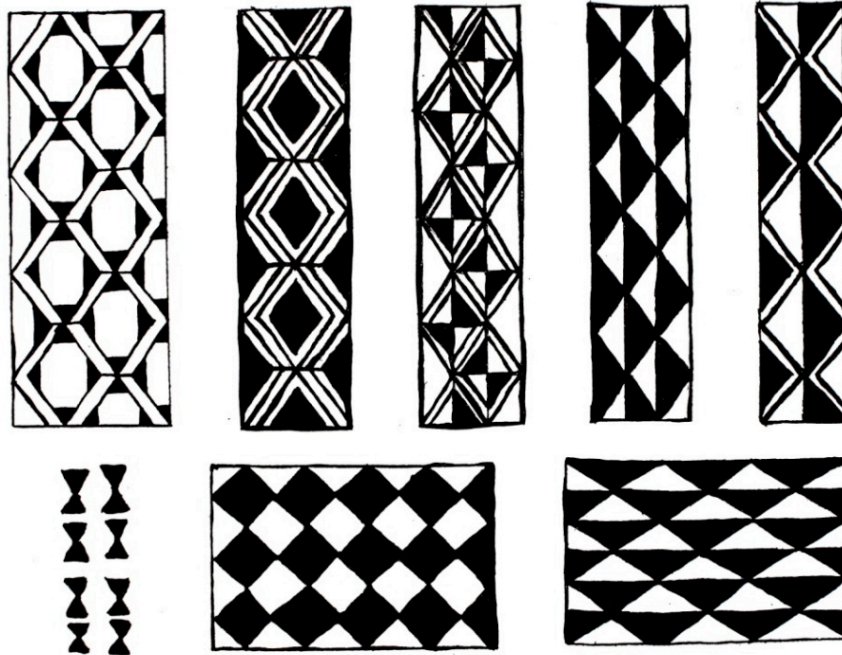
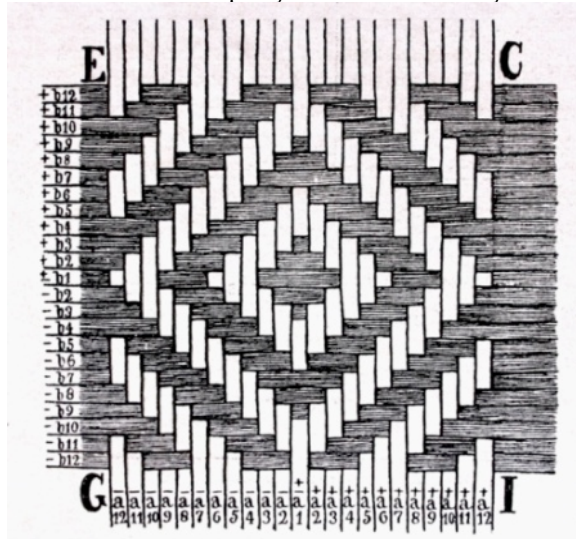


Foto: autora.

Desperta-nos, por isso mesmo, admiração por esses manipuladores que tomaram como modelo para a sua ornamentação o quadrado de trançado e que se restringiram à velha forma, de modo tal que em muitas partes se pode dizer que há uma correlação matemática, na reprodução do quadrado trançado, não só como unidade, mas também na reprodução de suas composições. (SCHMIDT, 1942, p. 287)

Ilustração 268: A forma 'merechú' em composição matéria do trançado – 'o quadrângulo perfeito'



Fonte: Schmidt (1942, p. 288).

Ilustração 269: Fundo do cesto Satagu com a mesma técnica de trançado.



Foto: autora

Ilustração 270: Desenho Ingu, bico de pena: autora.

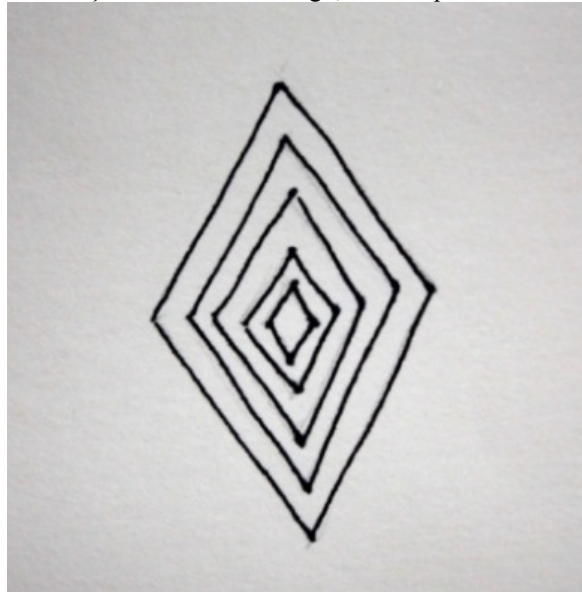
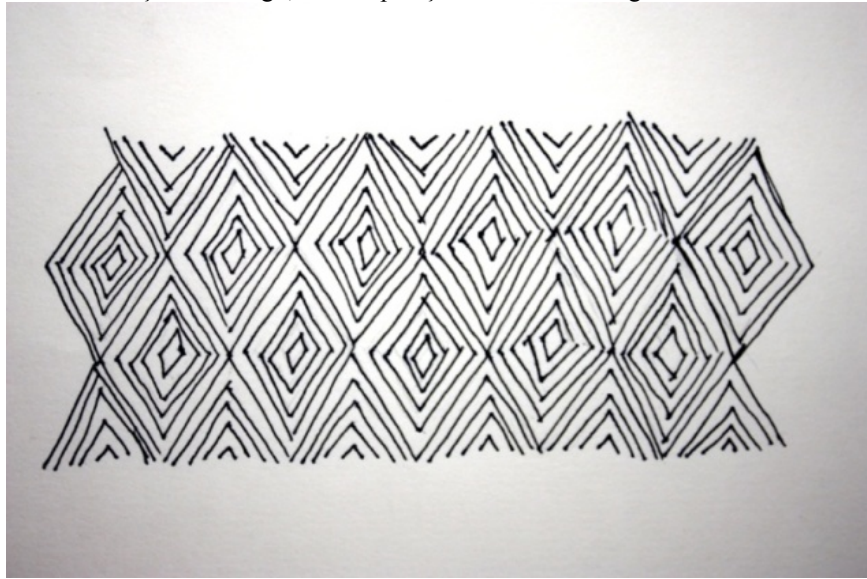


Foto: autora.

O desenho Ingu (Ilustrações 268, 269 e 270) é a unidade formal que compõe a malha do trançado em diferentes padrões assim como nas pinturas que remetem ao *corpus* mítico tribal (Ilustração 271). Na composição por justaposição do elemento Ingu dos Kuikuro, ou ‘quadrângulos perfeitos’ de Schmidt, resulta o trançado com o padrão Ingü (Ilustração 272).

Ilustração 271: Ingü, ou composição do elemento Ingu dos Kuikuro.



Desenho em bico de pena: autora

Ilustração 272: Trançado com justaposição dos quadrângulos perfeitos na formação do desenho Ingü. Fundo do cesto Tathongo confeccionado na aldeia Ipatse Kuikuro, Xingu, 2012

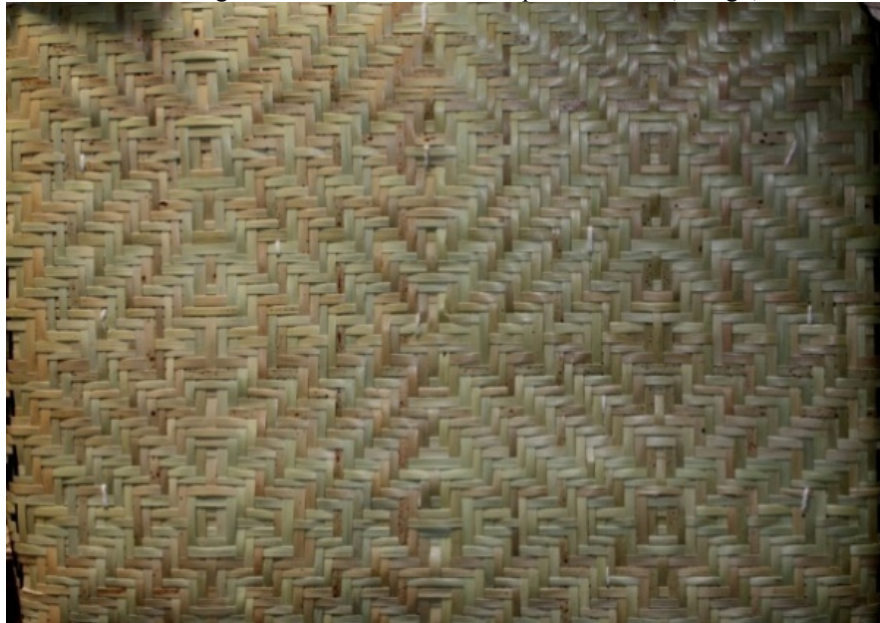


Foto: autora.

Schmidt (1942) afirma ser nessa manifestação que a explicação do desdobramento simétrico dos modelos de trançado flabeliforme deu origem à rica ornamentação sul-americana. Pelos trabalhos de campo na aldeia com os Kuikuro, podemos observar que a metodologia de construção do trançado para os cestos tradicionais como, por exemplo, o cesto Satagu (Ilustração 273) e o cesto Tathongo (Ilustração 274), têm sido preservados nas cabeceiras xinguenses desde os registros de Steinen e Schmidt, aqui ressaltados. Pelas imagens e descrições de procedimentos de coletas, extração de matérias-

primas e técnicas de construções percebe-se que o resultado final das formas e dos padrões dos trançados persiste à época atual. Pelos exemplos de ambos os cestos, as descrições desses autores identificam os objetos como sendo da mesma categoria e com os mesmos aspectos formais.

Ilustração 273: Exemplar dos Bacairís pertencente à coleção v. d. Steinen. Ilustração 274: Cesto Satagu confeccionado na aldeia Ipatse Kuikuro, por cacique Yacalo, Xingu, 2012.



Fonte: Schmidt (1942, p. 302). Fonte: Acervo da autora. Foto: Autora.

A imagem do cesto dos Bacairís (Ilustração 273) apresenta a deformação do suporte devido ao uso e ao seu estado de conservação, mas a técnica de trançado descrita por Schmidt é a mesma daquela praticada pelo cacique Yacalo na fatura do cesto Satagu (Ilustração 274). Ambos os cestos pertencem à mesma categoria.

Ademais, a técnica de construção do cesto Bacairí descrita por Schmidt (Ilustração 275) foi a mesma utilizada para a construção do cesto Tatahongo (Ilustração 276), com pequenas variações no procedimento da técnica de tingimento das fibras utilizadas para a decoração do mesmo.

Ilustração 275: Cesto Bacairí. Ilustração 276: Cesto Tatahongo confeccionado por cacique Yacalo na aldeia Ipatse Kuikuro, Xingu, 2012



Fonte: Schmidt (1942, p. 300).



Fonte: Acervo da autora. Foto: Autora.

A relação dos artefatos ao meio de origem dos ameríndios é importante ao entendimento e ao respeito à prática de suas tradições. Pois, são as formas que permanecem na memória, em entremeio aos elementos da natureza, na materialização do sensível em artefatos. Daí, portanto, a importância da prática do trabalho de qualidade “extra-museal” para os conservadores na abordagem do fazer artístico, envolto às esferas mais acuradas da sabedoria desses povos. A preservação desse bem imaterial é praticada por eles naturalmente, porquanto ainda vivem em contato com a natureza. Por outro lado, a materialidade dos artefatos pode ser estudada e até compreendida em sua plenitude, em locais como os museus, por exemplo, porém, sem a experiência da pesquisa de campo, as alternativas para as intervenções de conservação desses bens se tornam mais limitadas, como normalmente tem sido praticadas nas instituições dessa natureza.

Um dos aspectos importantes do trabalho com a comunidade foi o aprendizado da coleta de matérias-primas, *in loco*, enriquecido pelo conhecimento e pela experiência daqueles que vivem e transitam nesses espaços naturais. Outro aspecto é o reconhecimento da importância da preservação desse patrimônio pelo ato do fazer, pelo domínio das técnicas de construção de seus artefatos, por aqueles que os concebem em todos os níveis que envolvem a sua fatura.

As fibras extraídas das palmeiras de buriti e de babaçu são largamente utilizadas na construção da maioria dos artefatos concebidos pelos ameríndios na arte do trançado no Brasil. A abordagem do processamento desses materiais extraídos principalmente dos da palmeira de buriti, como os estudados neste trabalho, facilitam aos conservadores de objetos etnográficos o reconhecimento e a identificação dessas fibras mais comumente utilizadas na construção desses artefatos. Durante as atividades de trabalho de campo nas aldeias Karajá e Kuikuro, confeccionamos pequenas amostras de trançados utilizando as fibras da palmeira de buriti e as da palmeira de babaçu.

Pela amostra de número 1 (Ilustração 277) é possível identificar características da fibra da membrana protetora do folíolo ou cutícula do broto fechado do buriti, ou comumente chamado de seda de buriti.

Ilustração 277. Amostra 1 – fibras da seda do broto de buriti, confeccionada por Kahaku Kuikuro, Xingu, 2012.

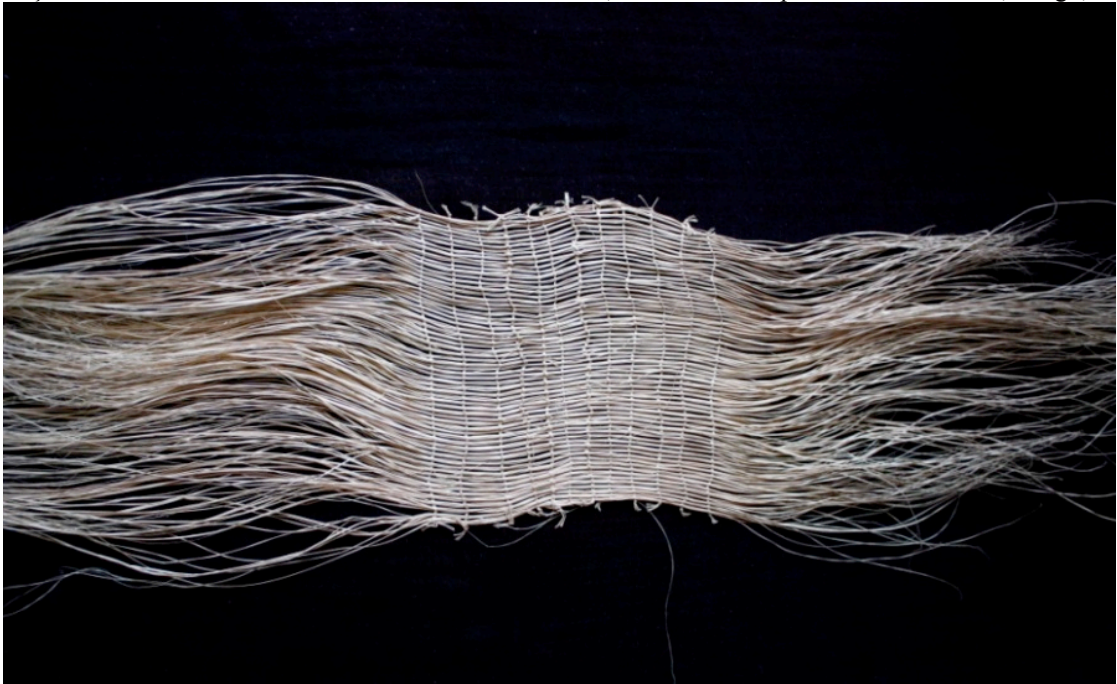


Foto: autora.

Na amostra de numero 2 (Ilustração 278) é possível identificar características da fibra dos folíolos utilizados no trançado sendo a lâmina foliar sem a remoção da cutícula e do raque, ou comumente chamado de palha de buriti.

Ilustração 278. Amostra 2 – fibras da palha do broto de buriti, confeccionada por Amuneri Kuikuro, Xingu, 2012.

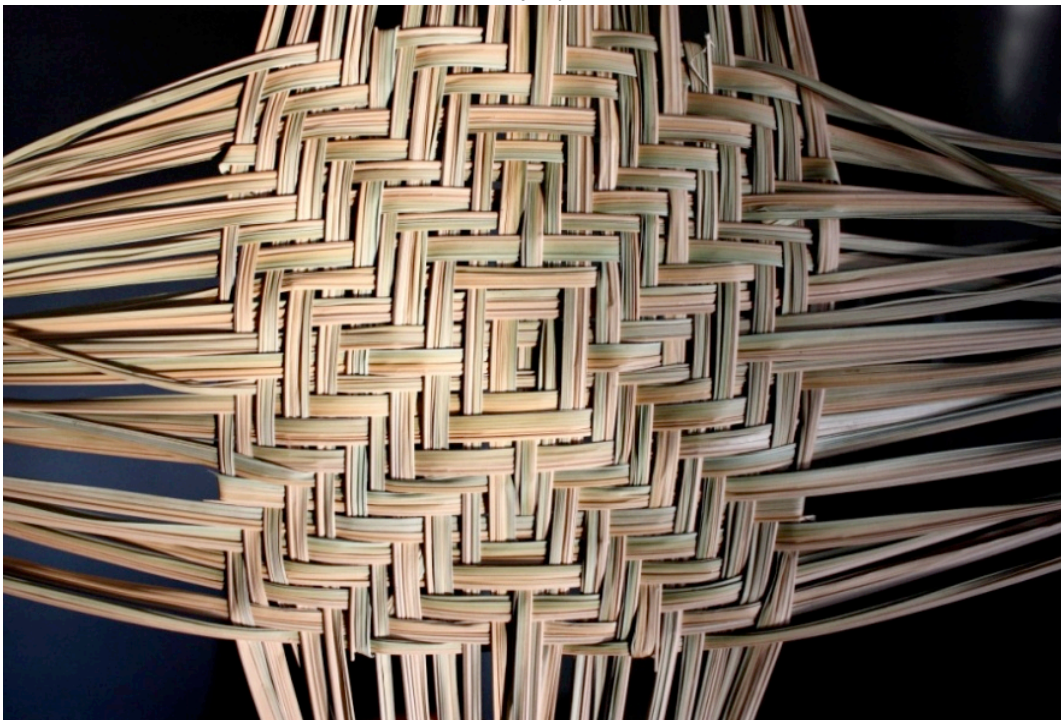


Foto: autora.

Amostra de número 3 (Ilustração 279) encerra características da fibra da raque do folíolo de buriti, ou comumente chamado de talo de buriti.

Ilustração 279. Amostra 3 – fibras do talo do broto de buriti, confeccionada por Arifuá Kuikuro, Xingu, 2012.

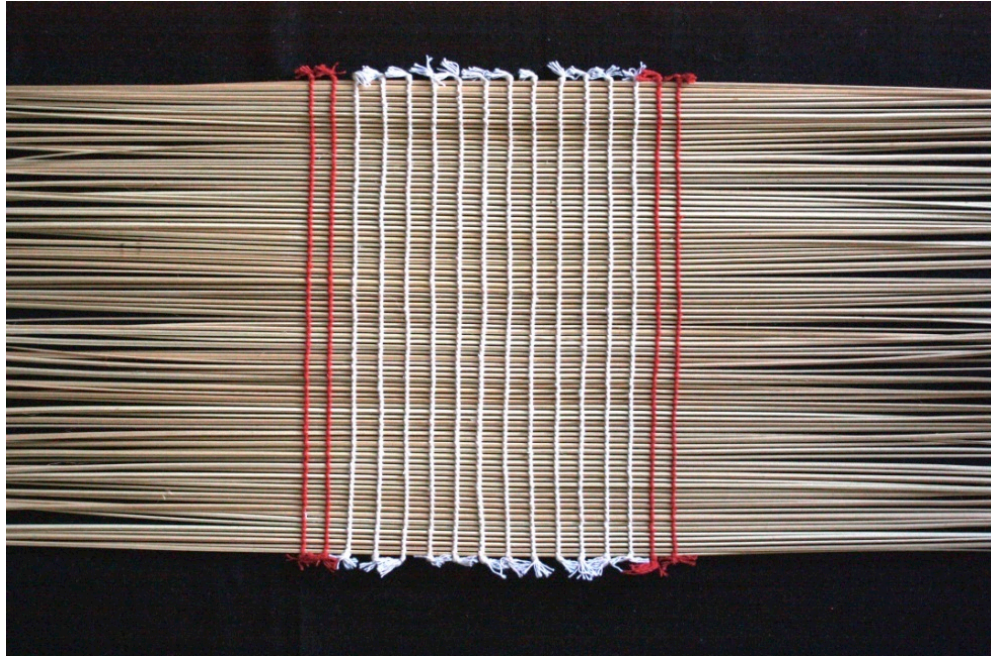


Foto: autora.

Amostra de número 4 (Ilustração 280) mostra características da fibra do folíolo do broto da palmeira de babaçu, ou comumente chamado de palha de babaçu.

Ilustração 280. Amostra 4 – fibras da palha da palmeira do babaçu, confeccionada por Renan Karajá, Araguaia (2003).

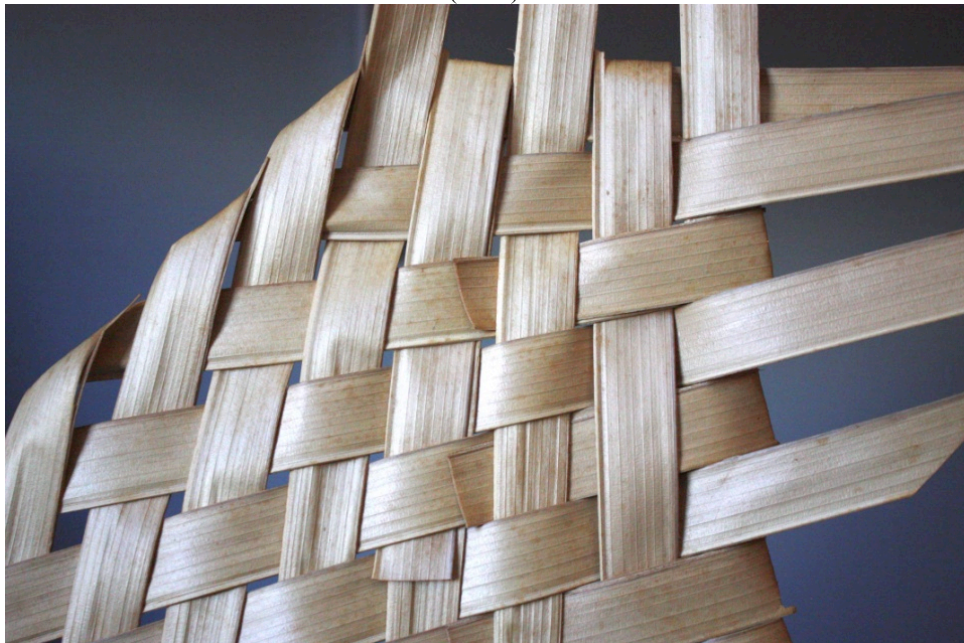


Foto: autora

A ideia consistiu em favorecer ao profissional responsável pela preservação desses acervos, o acesso à identificação dessas matérias-primas trabalhadas na confecção de seus suportes, exemplares de artefatos, comumente salvaguardados em museus que preservam acervos etnográficos.

Outra atividade de importância para os estudos de investigação desses acervos enquanto garantia de segurança durante tratamentos de cunho intervencionista, como nos casos de intervenções de restauro dos artefatos danificados, por exemplo, são as análises estruturais das fibras dos objetos a partir de específicos procedimentos laboratoriais. No entanto, essa conduta requer da instituição salva guardadora as condições gerenciais e financeiras que assegurem a manutenção de tais investimentos para com o acervo. As amostras coletadas em campo durante os trabalhos de construção dos cestos Satagu e Tatahongo documentados no Xingu ilustra o possível início das atividades da investigação a se realizar em um laboratório especializado em conservação e restauro.

As amostras foram organizadas em pequenas embalagens de sacos plásticos. As matérias-primas foram acomodadas em um pedaço de espuma expandida de polietileno, introduzidas nessas embalagens. Cada amostra foi identificada conforme sua procedência. As matérias-primas foram selecionadas em estado 'in natura', em processo natural de desidratação estrutural ou de envelhecimento das fibras (Ilustração 281).

As imagens do material coletado proporcionam uma noção das possibilidades vislumbradas nas atividades extramuseal, direcionadas às ações de conservação e restauro, em contato com o ambiente provedor dessas plantas.

As fibras coletadas 'in natura' apresentam aspectos muito diferentes das fibras coletadas dos artefatos de origem mais antiga, armazenados em reservas técnicas de museus. Aos objetos mais antigos, a remoção de amostras também se faz necessária às análises laboratoriais para a realização dos estudos comparativos na identificação desses materiais, dentre outros importantes estudos de caráter comportamental das fibras frente às intempéries atuantes aos acervos expostos em exposições ou em reservas técnicas dos museus em nosso país (Ilustração 282).

Ilustração 281: Exemplos de amostras provenientes do trabalho de campo na Aldeia Ipatse Kuikuro, Xingu, 2012. Foram coletadas durante o processamento das fibras das plantas utilizadas na construção dos cestos Satagu e do cesto Tatohongo (2012)



Foto: autora.

Ilustração 282: Exemplos de amostras coletadas dos objetos da coleção Acary de Passos, MA, 2011. Os fragmentos já se encontravam soltos e depositados em suas embalagens de acondicionamento, respectivamente.



Foto: autora.

Àqueles profissionais que preservam a cultura material indígena, a contribuição resultante dessa pesquisa visa o incentivo pela prática do contato direto com essas comunidades ainda existentes em nosso País influenciando- os a condutas preservacionistas em prol dos estudos do conhecimento tradicional e das habilidades desses povos. Poucos são os membros dessas comunidades, Karajá e Kuikuro, por exemplo, que cultivam o domínio de tais técnicas para a produção de seus artefatos. Os mais jovens, por sua vez, têm se deixado seduzir pelos costumes da cidade, não se relacionando com os mais antigos para o aprendizado do legado intrínseco à concepção criativa da cultura material. Segundo depoimento de cacique Yacalo, ele se sente triste, “mas muito triste mesmo”, por assistir a esse crescente descaso cultural por parte dos mais jovens, uma vez que nem mesmo seus filhos e netos mais novos se empenham em aprender a arte do trançado.

Sabemos, entretanto, da importância da interação entre os profissionais nessa área do conhecimento, juntamente aos integrantes das sociedades produtoras da cultura material, à valoração de seus artefatos enquanto fruto da atividade artístico-visual indígena a ser preservada em instância cultural matériaca e intangível.

Ainda como intuito dessa pesquisa, aos museus, guardiões de acervos dessa natureza, a sugestão ao contato com os ameríndios seja vislumbrada nas atividades de preservação e que, acima de tudo, estas possam ser aplicadas em prol do respeito e do entendimento das diferentes faces do conhecimento que envolve a cultura material indígena, tão especial pelos aspectos da concepção em meio à riqueza natural dos rios, da fauna e da flora, abundantes nessas regiões em nosso país.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Trad. de César Augusto R. de Almeida, Antônio Abranches e Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BELTING, Hans. *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate*. 2011. In: BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea (Eds.). *The Global Art World*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. São Paulo: Artes & Ofícios, 2008.

CARVALHO, M L. *Kuikuro and Karajá techniques for gathering, processing, and using plant materials*. Preprints of the 14th Triennial Meeting of the ICOM Committee for Conservation, The Hague, International Council of Museum, 2005.p. 83- 88.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. Trad. de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade/UNESP, 2001.

COELHO, Vera Penteadó (Org.). *Karl von den Steinen:Um século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Trad. de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FRONER, Yacy-Ara. *Ciência da Conservação ou Conservação Científica? Hipótese para uma reflexão*. In: *Anais do II Congresso Nacional de Arquivologia*. Porto Alegre: AARS, 2006. p. 1-14.

_____; BRAGA, G. B.; ALDROVANDI, C. E. V. *Acondicionamento e armazenamento das coleções etnográficas e arqueológicas nas áreas de reserva técnica*. In: *Anais do IX Congresso da ABRACOR*. Rio de Janeiro, ABRACOR, 1998. p. 257-264.

GALLA, A. *Culture and Heritage in Development.Humanities Research*, v. IX, n. 1, 2002.

_____. *From Museum Ethnology to Holistic Heritage Conservation*. Asia - Europe Marketplace of Musems, Sharing Cultural Haritage, Leiden, 2002.

_____. *The First Voice in Heritage Conservation. International Journal of Intangible Heritage*, v. 03, 2008.

GOMES, Denise Maria Cavalcante. *O perspectivismo ameríndio e a ideia de uma estética americana*. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Ciências Humanas, v. 7, n. 1, p. 133-159, jan.-abr. 2012.

HENDERSON, A. *The palms of the Amazon*. New York: Oxford University Press, 1995.

JUNIOR, Antonio Roberto Guerreiro. *Ancestrais e suas sombras. Uma etnografia da chefia Kalapalo e seu ritual mortuário*. Tese (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

LAGROU, Els. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C / Arte, 2009.

LÈVI-STRAUSS, Claude. *O Cru e o Cozido* (Mitológicas v.1). Trad de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo, 2010.

LORENZI, H. *Árvores Brasileiras: manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas do Brasil*. v. 1. 3. ed. Nova Odessa: Plantarum, 2000.

_____. *Flora Brasileira: Arecaceae (Palmeiras)*. Nova Odessa, SP: Instituto Plantarum, 2010.

_____ et. al. *Palmeiras no Brasil: exóticas e nativas*. Nova Odessa: Plantarum. 1996.

LYOTARD, Jean-François. *A Fenomenologia*. Trad. de Armindo Rodrigues. Lisboa: Edições 70, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MONOD-BECQUELIN, Aurore. *O homem apresentado ou as pinturas corporais dos índios trumais*. In: COELHO, Vera Penteadó (Org.). *Karl von den Steinen: Um Século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

NETO, A. B. *A Arte dos Sonhos – Uma iconografia ameríndia*. Museu Nacional de Etnologia. Lisboa: Assírio & Alvim, edição 655, novembro de 2002.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Trad. de Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L & PM Editores, 2009.

RIBEIRO, B. G. *A Arte do Trançado dos Índios do Brasil. Um Estudo Taxonômico*. Belém: Mus. Para. Emílio Goeldi/Rio de Janeiro: Inst. Nac. Folclore, 1985.

_____. *Dicionário do Artesanato Indígena*. Belo Horizonte: Itatiaia/EDUSP, 1988.

SCHMIDT, M. *Estudos de Etnologia Brasileira*. Trad. de Catarina Baratz Cannabrava. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1942.

SILVA, S.; TASSARA. H. *Frutas no Brasil*. São Paulo: Empresa das Artes, 1991.

SIMONSEN, Iluska. *Modelos etnográficos aplicados à cerâmica de Miararré*. Organização de Iluska Simonsen e Acary de Passos Oliveira. Goiânia: Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1980.

_____; OLIVEIRA, Acary de Passos. *Cerâmica da Lagoa Miararré*. Goiânia: Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, 1976.

SODRÉ, José Barbosa. *Morfologia das Palmeiras como meio de identificação e uso paisagístico*. Lavras: Universidade Federal de Lavras, 2005.

STEINEN, Karl Von den. *Entre os Aborígenes do Brasil Central*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1940.

UNITED NATIONS. *Declaration on the Rights of Indigenous Peoples*. Disponível em: <http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/en/drip.html>. Acesso em: 25 out. 2010.

_____. *Educational, scientific and cultural organization*. Paris: UNESCO, 2002.

WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. Traducción de Mariana Frenk. Buenos Aires: Fundo de Cultura Económica. México, 1966.