

ICONOGRAFIA

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

*YOLANDA LHULLIER DOS SANTOS
HELDA BULLOTTA BARRACCO*

da Escola de Comunicação 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, referentes a o indígena brasileiro é devidas a sua ausência na literatura informativa, não serve, entretanto, com o justificativo 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 vinham satisfazer assim a sede de aventura nos países exóticos, que se a muitos poucos era a possibilidade de 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 e em relação ao texto. Entretanto, quando nela aparece a figura do indígena não oferece e nenhuma leitura, pois não se trata de um *texto iconográfico*.

tos d e viagens sobressaem-s e entr e outro s vário s tema s d e bastant e interesse.

Entretanto, at é nosso s dias , co m rara s exceçõe s (2) fo i prática - mente ignorad o com o u m element o editoria l o s *textos iconográficos*, que constituem , se m dúvida , u m valios o materia l d e pesquisa , ond e alem d e se r u m testemunh o artístic o d a época , possibilita m u m a per - feita *leitura* etnográfic a e simbólica , contribuind o par a a abertur a d e u m novo camp o d e pesquisa .

Esta iconografi a rotulad a dentr o d o camp o da s arte s gráfic a s so - mente com o u m element o decorativo , fe z co m qu e muito s estudioso s não a utilizasse m com o font e d e informaçã o . Nelas , após s a leitura , veremos qu e ale m d a su a importânci a n o camp o gráfic o , dã o u m tes - temunho d a realidade , realid ad e est a absorvid a pel o artista , qu e a transmitia reelaborad a a o públíc o , pore m mantend o element o s do s mais significativ o s dentr o d e u m a visã o científic a , d a qua l encontra - vam-se profundamente imbuidos .

"São — di z Chinar d referindo-s e a s prancha s qu e orna m a s duas obra s d e Theve t — muit o valiosa s nã o s ó pel o perfei to co - nhecimento da s plantas , do s animai s e do s costume s *Brasileiros*, mas tamb e m pel a concepçã o inspirada , e m parte , d o antigo , d a beleza d o home m natura l qu e com o escrevi a Ronsar d *erre innocemment tout farouche e t tout nu*" (3) .

Utilizamos par a est a leitur a alguma s gravura s qu e fornecera m o s dados necessário s par a u m a leitur a complet a o qu e nã o implic a o des - merecimento da s outra s que , relegada s à u m futur o trabalh o apresen - tam-se tamb e m com o u m rico texto .

Como metodologi a d e trabalh o levamo s e m consideraçã o certo s elementos constitutivos do *texto-gravura* lido :

- a. — o mod o com o o conteud o intenciona l é expresso ;
- b. — a s norma s que preside m à formaçã o d a obra ;
- c. — o testemunh o qu e el e no s dá d e tud o aquil o qu e o artista pretende expressar .

Encontramo-nos co m absolut a falt a d e dado s e m relaçã o a o ar - tista e a o gravurista . Determina r a su a identid ad e fo i praticament e impossível . Alguma s citaçõe s encontrada s e m Jean d e Lér y e Andr é

(2). — A descriçã o e interpretaçã o da s gravura s pertencente s ao s sé - culos XVI e XVII fo i feit a n a tes e d e doutorament o — *A imagem d o índio n a ficção d o Paraiso* — Profa . Yolanda Lhullier do s Santos , Univeridade d e São Paulo, 8-1972 .

(3). — Chinar d (G.) , *L'Exotism e Américain*, Paris , 1911 .

Thevet não nos possibilitara o meio de identificação (4). Também aparece o problema das modificações feitas pelo copiadore 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 alguma pequena divergência entre o *texto-verbal* e o *texto-iconográfico*, porém na maioria das vezes um corrobora o outro, como mostraremos na leitura.

Quanto à técnica utilizada esclarecemos que ela é numerosa e viñetas e gravuras em madeira que aparece nas duas obras são de grande interesse. Gaffarel destaca, que nestas épocas 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 na sua obra e com toda razão, pois era um de qualidade raramente encontrada nos relatos da época e, segundo Chinard, Thevet

"forneceu alguns esboços e alguns *crayons* com o qual próprio o diz, e tinha, certamente sob sua direção o artista e não italianos, ao menos formado na escola de Itália. Tal fato o nota-se nas gravuras onde o selvícola aparece com o seu belo e formoso corpo nudo e onde a pobreza e o estilo e a falta de descrição é amplamente compensada na compilação deste gênero pela riqueza das ilustrações" (5).

(4). — Na 1ª ed. da obra de Jean de Lér y *Histoire d'un voyage*. Chupin, Paris, 1578, aparece o somente cinco pranchas, sendo que o próprio autor prometeu acrescentar outras que fora anexadas realmente, e as edições posteriores. Afirma Lér y 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 um gravador feito *après nature*, porém 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 nestes últimos países vai encontrar e em Martin Schongauer um dos seus mais importantes cultores, que impulsionando favoravelmente a sua técnica apresenta uma série de ótimos cultores.

ANÁLISE DAS GRAVURAS.

GRAVURA N.º 1 — RETRATO DO CACIQU E QUONIAMBE C
(Le Roi Quoniambec).

1.1. — *artística.*

"Il apparait avec le lebre t de pierr e vert e e t si x brasses d e colliers indiquan t so n rang , arm é d e s a massu e orné e d e plu - mes" (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 — "le s 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 e rapidamente tendo atingido na sua excursões Bertioaga, chegando a prolongar até Santo 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 aprisionada dos portugueses.

Porém 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 um anel 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, o uso de *labret* que possui e não pelo seu bens mobiliários" (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 caciqu e Quoniambec " — Andr é Thévet , *Cosmographie Universelle*.

Gilbert Chinar á analisando a prancha de Thevet e a de Staden diz que Quoniambec apesara de estar representado em grande estilo com seu cocar e sua comitiva, não se pode tomá-la 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 árvores.

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). — Chinar d (G.), *L'exotisme e Américain*, Paris, s. d.

(12). — Plínio Ayrosa, elucidado em nota em *Viagem ao Brasil* de Jean de Léry: "Quoniambegu e o Konian-Ebe, com o ocorrido também em Léry, foi o famoso chefe indígena que, no tempo de Thevet, gozou de grande prestígio entre as tribos localizadas desde Cabot até Bertioiga. O retrato do famoso indígena que aparece na obra de Thevet foi reproduzido pela Revista do Instituto Histórico Brasileiro (v. 13, 1ª ed. 1850) e, recentemente e 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 appare e utilizand o vário s adornos : u m diadem a d e penas; u m brinc o feit o co m a columel a d e um a concha ; u m cola r d e duas voltas , feit o d e caramujo s d e gêner o *Cypraea* ; e com o pendente , possivelmente um a conch a d o gêner o *Fusinus* , pres o a o cordã o pel o canal sifona l (13) .

Segundo Staden , er a tod o branc o e feit o d e concha s d e marisco s e teri a *seis braças de comprimento* , sendo , porem , usad o pelo s mai s nobres da tribo (14) .

No lábi o inferior te m u m tembet á d e form a arredondada . Segundo Léry , est e enfeit e labia l fa z part e d o cerimonia l d e iniciação : quando a criança a Tupinamb á te m o lábi o inferior furad o é colocad o nele um adorno feito de osso polido branco com *uma polegada de comprimento* mai s o u menos : posteriormente , substituid o po r um a pedr a de co r verde com o um a moed a o u e m form a roliç a e u m pouc o comprida (15) . E m Staden , encontramos a mesm a citação , entretanto , com a ressalva a qu e quand o adulto , o orifici o é aumentado . Léry tambem coment a qu e algun s homen s tinha m a s face s furada s par a colocar ali est e adorno , observaçã o qu e se encontr a tambem e m Ganda vo . O cronista , Gabriel Soares d e Souza a o descrever o s Tupinambá , diz qu e fazia m três o u quatr o buraco s no lábi o inferior o u superior e dois ou três furo s na face par a neles inserir o s tembet á (16) .

Entretanto , nã o encontramos na s gravura s analisada s nenhu m indígena enfeitad o co m mai s d e u m tembet á tant o n a fac e com o n o lábio .

Para avalia r o valo r qu e o selvícol a atribuí a a o tembetá , Yve s d'Evreux , descrev e o intercâmbi o comercia l quand o u m dele s cede u o enfeit e labia l d e pedr a a u m Miarinens e e m troca d e u m lote co rrespondente a *vinte escudos de mercadoria* . O próprio d'Evreux , pretendendo leva r u m desse s enfeite s à França , recebe u a respost a d o

(13). — Agradecemos a o biólogo Jos é Luiz Moreir a Lima , d o Museu d e Zoologia d a Universidad e d e São Paulo , pel o auxílio o proporcionado , n a tentativa d e identifica r o s moluscos .

Procuramos n a gravur a l , realiza r a identificaçã o detalhada d o materia l empregado no s enfeites , porem , defrontamo s co m um a séri e d e problema s qu e está expost o n a part e l , e , u m deles , sobr e a fidelidad e qu e o artista a procuro u proporcionar n a gravura .

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

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

(16). — Souza (Gabriel Soares de) , *Tratado Descritivo d o Brasil* , p . 314 , Tipografi a Universa l d e Laemmert , Ri o d e 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 qual nos leva a propor várias hipóteses: dificuldade de obter a matéria-prima; o tempo de trabalho exigido para a sua confecção ou o valor com o talismã e símbolo.

Quoniambec segurava com ambas as mãos, um bastão que tem na extremidade superior, um a concha fechada de um bivalvo, provavelmente pertencente à família Cardíidas, e logo abaixo o um enfeite de pequenas penas.

*

1.3. — *Editoração Simbólica.*

Levantamento de dados posicionais. Levantamento de dados.

Diadema de penas Orelh	a
Brincos Boc	a
Caracol Pescoço	o
Colar de conchas Mão	.
Tembetá 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 por menor e por maiores utilizados por um outro povo, e em parte devido ao manuseio constante ou pelo paulatino esvaziamento do conteúdo simbólico, não é inválida, entretanto a análise que mesmo com um pequeno número de elementos, atingiu o seu objetivo. Chamá-los de fatores corruptivos neste caso, o meio ambiente e o tempo, que desvirtuam o símbolo levando a uma perda ou a mudança a quase total e 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 a o Norte do Brasil* p. 98, Livraria Leit e Ribeiro, Rio de Janeiro, 1929.

(18). — A comunicação simbólica, pesquisa a qual nos dedicamos no momento, evidenciando que os indígenas utilizaram e 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 o furo do lóbulo é um símbolo conhecidíssimo o 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 *tembeté* confeccionado de pedra verde que nos comprova quanto o índio sulamericano participou das mais antigas formas editoriais quase sempre perdidas 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 de um escolhido neste material para *talismã* e *amuleto*, representando a *sabedoria quase divina*. A sua correspondência a o chefe de uma 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 apêndice deveria-se possuir a respeito do bastão que Quoniambec segura com as duas mãos. Símbolo antiquíssimo e tradicional foi representado na Europa pelo *etro* e outras vezes pelo *sinete*. É sem dúvida, um símbolo de origem fálica e por isto ligado aos ritos de fertilidade; seu significado, porém, é equivocado com o acontecimento

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

(20). — Fora ambas utilizadas e formada e colar na edição simbólicas mais recuadas no tempo, originando-se daí os *vampuns*, os *rosários* etc.

(21). — O *tembeté* originariamente referiu-se e somente aos enfeites de pedra pendente do lábio inferior utilizado pelo índio e de vários grupos. Posteriormente serviu para indicar todo o objeto duro introduzido no lábio inferior com exceção do botoque. É usado só entre os de 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 enfeitado oval 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 deriva 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 N° 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 o perfeitamente distintos, porém se perde a sequência da cerimônia, temos: no 1° plano o preparo da bebida (cauim) pelas mulheres, no 2° plano a sua distribuição ao participante masculino e ele se o prisioneiro e o 3° a dança cerimonial (22) .

A gravura apresenta o desenrolar do preparo da bebida tão apreciada pelos selvícolas . Léry , o descreve e com o turvo , espesso com o borra e com gosto semelhante ao leite azedo . Diz ele e 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 a 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 apresentada em alto nível técnico e cuja edição iniciada em 1590 e finalizada em 1634 , circula por toda a Europa . Suas ilustrações devem ter sido retiradas de modelos extraídos de quadros de viagens e descrições de aventuras do século XVI , o que se pode comprovar ao se aparecerem em outras obras . Ver e nota 2 .

(23). — Thevet , *Cosmographie Universelle* (916) , também colocou em sua obra um a gravura representando o cauim : *Cauim, bruvage des Amériques: autrement, espèce de miel* . Não há alguma modificação com o número de mulheres cuspidoras o são só 4 e não 5 com o nesta . Aparece um a 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, por um sempre anelado só que contrariando o comumente encontrado, que sempre é liso e escorregadio.

O tipo feminino é estereotipado, obedecendo sempre ao mesmo cânone: boa proporção, musculatura forte, bacia ampla, seios bem feitos e volumosos. O corpo predomina na composição, pois além 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 e um volta do prisioneiro que recebe também a oferenda da bebida, participando da cerimônia com o er a costume. Segundo Léry, o prisioneiro era mantido na aldeia, onde além de bem alimentado recebia de uma mulher para coabitarem podendo inclusive gerar filhos. Participava 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 e 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 e em posições variadas levando, porém, todos eles um maracá. Interessante notar que esta composição não perde em nenhum momento seu desenvolvimento sequencial, apesar de tratar-se de um rito cerimonial dentro do contexto cultural tribal, processando em períodos diversos, o artista conseguiu integrá-los dentro de um mesmo espaço visual.

2.2. — *Análise etnográfica.*

Nesta gravura está representada a 3ª fase 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 cotidiano. Em Staden, também 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 um grande panela de borda ret 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 um pulseira também de contas arredondadas e o enfeitado 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 passava 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 com o sendo brancos, feitos de caracóis 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 um carena no corpo e afinada na direção da boca. A borda é extrovertida e o lábio arredondado. Uma mulher, segurando com as mãos um prato fundo de borda plana e despejando 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 e 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 de habilitamento e por penas ligadas com fio de algodão e, segundo Denis

(25). — Staden, *op. cit.*, p. 169.

(26). — Léry, *op. cit.*, p. 104. As mulheres, nota Léry, difere dos homens pelo fato de não furarem os lábios e nem as faces, não usando, por conseguinte, pedras no rosto. Mas, diz ele, que fura e 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 descreve semelhantes a uma vela de tostão, tanto no comprimento como na grossura. Este enfeitado que deforma o lábio e o s lóbulo se o s lóbulo se pode encontrar ainda entre os Suyá do Alto Rio Xingú.

(27). — Staden, nota de rodapé 175.

"só é usado e em dias de festa, semelhante a o 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 caniné para fazer com as penas cocares, braceletes, guarnições de clavas e outros enfeites com que adornam o corpo (29).

Usavam também a forma arredondada no lábio inferior. Um índio ao lado, tocava um flauta que segundo Léry, devia ser de osso humano, pois tinha muito cuidado com os ossos da coxa e dos braços dos prisioneiros sacrificados, sendo utilizado posteriormente, com esta finalidade (30).

Outros usavam um diadema de penas que ocupava 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'Évreux. O *araroye* era confeccionado com as grandes penas da ema, e d'Évreux informa que este costume tinha sido transmitido pelos antepassados numa imitação da ave quando utilizava uma verdadeiramente tática guerreira. Esta ave quando atacada e sentindo-se mais forte e em relação ao antagonista, não esmorece, põe o quando sente-se mais fraco, voa e arremessa com os pés areia e pedra 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 é possivelmente foi utilizado o dente do caçador 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 o 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'Évreux, *op. cit.*, p. 81.

Logo abaixo , naquel e qu e s e encontr a ajoelhad o e m posiçã o fronta l leva u m outr o colar ; u m pendent e e m form a d e meia-lua , pres a na s duas extremidade s po r u m fio . Est e enfeit e segund o Léry , er a feit o de oss o lis o e branc o (34) . Staden , o descrev e com o oriund o "do s grandes buzio s marinho s (35) .

Todos o s personagen s qu e s e encontra m sentado s te m na s mão s uma tijel a d e format o circular .

No 3 ° plano , encontra-s e u m grup o d e dançarino s e m posiçõe s variadas . O primeir o a contar da esquerda usa um tembet á e m forma arredondada no lábio inferior , a cap a d e pena s já descrita , e na s pernas , u m pouc o acim a d o tornozelo , u m chocalho feit o d e semente s d e vegetal qu e serv e tamb e m com o instrumento s d e músic a mai s comun s nas cultura s primitiva s . Send o u m simple s chocalho , exig e apena s uma cabaç a e semente s o u pedrinha s par a funcionar . Algun s apresen ta-se a s veze s decorados , encabado s e enfeitados , co m pena s d e colorido variado . A s decoraçõe s , principalm ente , oferece m grand e in -teresse pel o se u simbolism o (36) .

2.3. — *Editoração simbólica.*

Levantamento de dados. *Levantamento* *de dados posicionais.*

Bebida sagrada Cabeç	a
Mulher e virgem Pescoço	o
Colares de contas de pedaços de conchas Braço	o esquerdo
Pulseira de contas de pedaços de conchas Mão	o direita .
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 .	

(34). — Léry , *op. cit.*, p . 104 .

(35). — Staden , *op. cit.*, not a d e rodapé 175 .

Este mesm o enfeit e aparec e num a ilustraçã o d o trabalh o d e Rous e com o sendo Carib e e designad o com o "Th e Caracoli" , o mesm o sucedend o co m a prancha 95 , qu e lev a po r títul o "Cari b wa r dance" . Entretanto o pelo s levantamentos qu e efetuamos no s parec e se r Tupinambá , *Handbook of South American Indians*, v. IV , Irving Rous e *The Carib: 547-567* , New York, 1963 .

(36). — Not a d o livr o d e Léry , descrit o po r Plíni o Ayrosa , o d á com o denominativo Tupí , oriund o d e *mbaraká*.

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

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

O problema de manutenção do elemento sagrado confiado às virgens e mulheres sem relação sexual durante o espaço do tempo necessário do preparo da bebida é problema ligado à maioria das histórias religiosas e daquela que tivera maior influência e expansão. De origem uma série de equívocos que continuam, em parte, até hoje. É um problema estritamente ligado ao menstrual, geralmente, foi encarado de maneira oposta à correta significação do destino símbolo. A *virgem* foi considerada com o 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 escolhia a virgem 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 o contato com ela. Como 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 escolhida justamente e as mulheres virgens e as casadas — sem relação sexual — para o preparo da bebida sagrada.

Ligado ao problema sexual, encontra-se também no collar feito 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 lato 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, identificada com o símbolo da Páscoa, cujo significado de *passagem* é justamente a transição 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. Não permite também identificar melhor a derivação de tribos que o utilizaram, neste caso o dos Tupinambá do Brasil Meridional e determinar, assim, o tipo de ritual ao qual se refere como o 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. Como efeito, as Plêiades (constelação) sempre foram simbolizadas por aves e suas penas em geral. Este símbolo sempre está ligado ao de *ouro* que também é símbolo de *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 levava sobre os ombros o manto de penas. Tudo indica que tratava-se do chefe de departamento operacional do ritual assim como o 1º dançarino do 3º plano, e 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 não levava imediatamente à idéia de união com seu elemento sagrado: as Plêiades.

O diadema sempre simbolizou o *poder*, e, obviamente proporcionalmente material sagrado a seu utilizador. Entretanto, o elemento de maior interesse neste gravura, além do manto de penas são os colares em forma de *meia-lua* e os maracás decorados com este mesmo motivo. Ambos não só 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 ritual da fertilidade e daí ao símbolo do ponto representando o espermatozóide (38).

Os maracás com seu ruído característico não só confirmam 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 um a vez o símbolo das Plêiades, constelação que ligada ao Touro não só 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 cujo dado são relativos à uma das tantas numerosas cerimônias de fertilidade para aumentar a produtividade da tribo e determinar os seus chefes: *São adoradores das Plêiades, do Touro ou da Serpente.*

* *

*

GRAVURA N° 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 rodado todos os integrantes salvo os três centrais, obedecem a um mesmo movimento, tendo o braço direito para trás e o esquerdo esticado e 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. O movimento era 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, porém 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 assistir ao cerimonial.

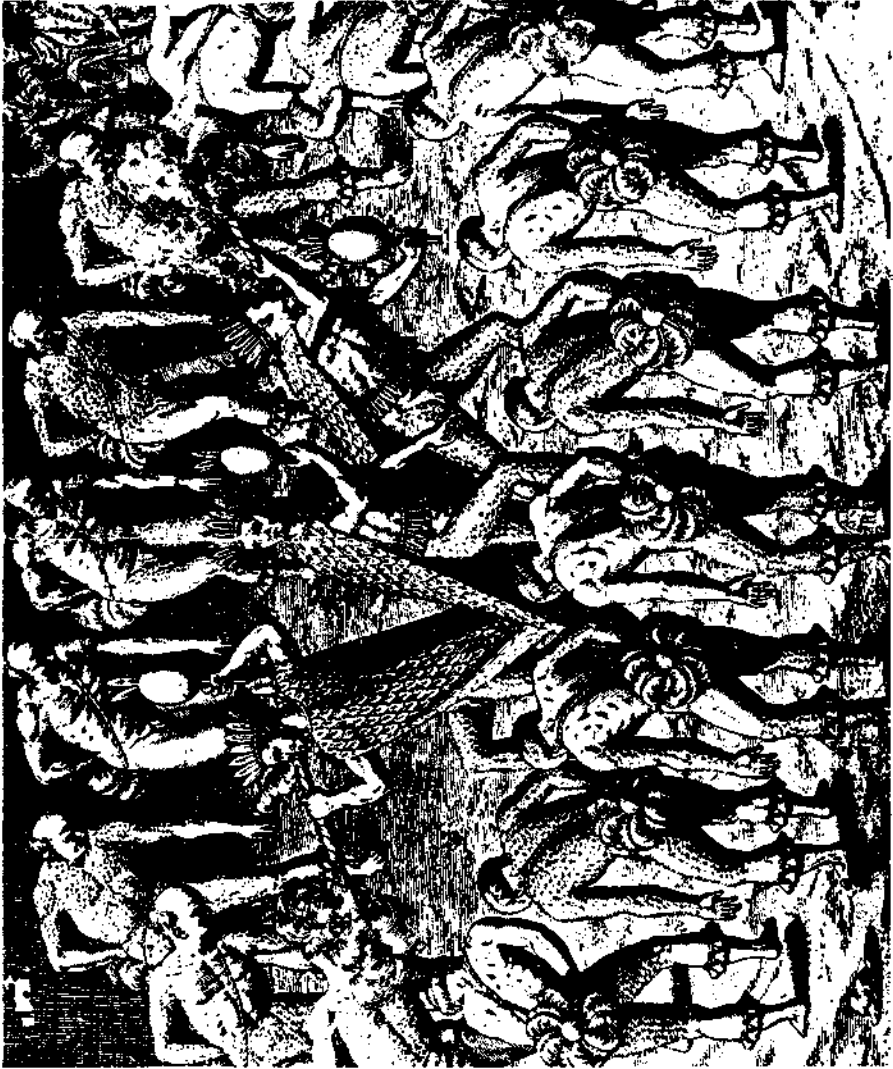
Os corpos musculosos distribuem-se e por todo o espaço, conseguindo um efeito rítmico entre as diversas partes constituintes do todo.

Trata-se de um cerimonial cuja análise e na editoração simbólica, trará a luz novos e importantes elementos para a compreensão de um ritual já perdido, porém 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 participante s apresenta m o cabel o semelhant e à cora de frade (42) , enfeitado s tambem com o *araroye* que est á pres o com uma corda que pass a pelo ombr o diagonalmente . Leva m o corp o decorado com penas de ave s coladas , un s s ó n o tronco e coxas , outro s só na s perna s variand o a região . Segund o Léry , a s penas utilizada s para esta finalidade e ram de galináceos introduzido s pelo s portuguese s , e pintada s de vermelho , co r obtida do suc o do pa u bras il e , posterior- mente , colada s com um a resina que e ra passada pelo corpo .

Os indígena s tinha m o costum e d e retirar tod a pilosidad e do corpo (43) .

O grup o de dançarino s tra z na s perna s chocalho s feito s com se- mentes vegetai s que e rve m com o instrument o musica l marcand o o ritmo da dança . Segund o d'Abbevill e e ra feito de fruto s seco s e duro s ligados por um fi o de algodã o retorcido . Tinha m o interio r esvaziad o onde e ra m colocada s semente s ou pedrinha s dura s (44) .

No centr o aparece m três pagé s levand o um marac á e dois dele s defumando com longo s charuto s sobr e a cabeç a de dois participante s . Pela descriçã o de d'Evreux , este s charuto s e ra m feito s com taboca de bambú , cheio s de fumo . Apó s sere m aceso s soprava m a fumaç a di- zendo:

(42). — Segundo o texto de Léry , "os cabelos , que no s homen s sã o desde a juventude tosquiado s be m rente s na part e superior e anterior do crãneo , com o uma cora de frade e e n a nuc a à mod a do s nosso s antepassado s , o u do s que deixam cresce r a cabeleira a aparand o os pelo s do pescoço , i n *Viagem à Terra do Brasil, op. cit.*, p. 104 .

Segundo Fernã o Cardim , os Tupinamb á usava m a s mai s diversa s forma s de tonsura , distintiva s das naçõe s a que pertenciam . Doi s tipo s atraia m a atençã o : *o corcilho* (cora de frade) e a *meia lua* (a part e anterior alta da cabeç a e ra raspada) . Segund o Ehrenreic h " a cora de frade e ra genuin o pentead o tapuio , e , parec e que e ra a peculia r ao s Tupi-Guaraní , poi s s e encontr a entr e represen- tantes dess e grup o linguístico-cultural" .

(43). — "Nã o sã o , di z Léry , com o algun s imagina m e outro s quere m fa- zer crer , coberto s de pelo s ou cabeludo s . A o contrário . Te m pelo s com o nós , mas apena s lh e reponta m pelo s e m qualque r part e do corpo , mesm o na s pálpe- bras e sobrancelhas , arrancam-no s com a s unha s ou pinça s que lhe s dã o s cristãos e tal com o fazem , a o que s e diz , o s habitante s da ilha de Comuna , n o Perú . Aliás , o fat o de arranca-lô s da s pálpebra s e sobrancelhas , torna-lhe s a vista zarolha e feroz" , *op. cit.* Theve t notou o mesm o quand o di z "a s mulhere s o corta m com cert a gramínea que é afiada com o navalha . Quant o ao s pelo s da s partes pudenta s arrancam-s e recíprocamen te un s ao s outro s . Depoi s que no s frequentaram aprendera m a faze-l o com pinças . *Cosmographie Universelle*, p.941 .

(44). — D'Abbevill e (C) , *Historia d a Missã o dos Padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*, p. 219 .

"Recebi a força de meu espírito e pelo qual gozarei sempre saúde e serei valente contra vossos inimigos" (45).

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

O maracá era considerado como um ser sobrenatural e Léry descreve a cerimonia que lhe era feita, dedicando oferendas. Staden, diz que o feiticeiro era considerado adivinho e nos cerimoniais era proibida a permanência de mulheres e crianças no interior da habitação. Os pagos 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'Abbevill e 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 tembetão 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 pintado sem 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 conexas. Não deve, portanto, ser dividida segundo as regras de arte plástica e em planos diferentes, mas sim ser entendida, e em função de sua análise, como uma unidade compositiva onde deve ser observado o seu vários e importantes elementos constitutivos. A utilização dos dois braços e a forma e direção diferente nos coloca ante uma informação baseada sobre três símbolos de clara leitura; o braço *direito* que pelo seu lado, sempre significava 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 esclarece muito perfeitamente a mensagem transmitida.

mitida. O braço direito dobrado e escondido atrás nos certifica a disto, apesar dos cronistas da época seiscentista não nos relatarem o significado desta cerimonia e onde o elemento material tende a desaparecer. A utilização ao pé nos fornece o testemunho desta afirmação uma vez que ele significa *purificação* com todas as suas nações. 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 a anulação do significado em favor do oposto, uma vez que muito difícil será a proceder à uma dança sobre um só pé com o apoio. O braço esquerdo estendido em todo o seu comprimento e 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 vanado de cerimonial de iniciação indígena ou, um tipo cerimonial imediatamente anterior a ele. A dança em roda, rodadas bem cerradas e acordadas com o que nos apresenta o elemento iconográfico, nos demonstra, que estamos ante uma manifestação relativa ao rito da fertilidade e os maracas se usou somente significando *acontecimento* vem a corroborar com esta afirmativa.

As posturas dos participantes durante o desenvolvimento da dança cerimonial 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 interválicas. A volta para trás que a roda dos figurantes realiza e sobre si mesma as mesmas que as asiáticas e tem o mesmo significado.

No caso desta gravura que trata do cerimonial realizado pelos Tupinambá, o cabelo cortado e em forma de coroa substitui 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 cerimonial é a coloração vermelha das penas, que encontra seu paralelismo na pintura do corpo dos pajés. É o vermelho o símbolo do *jogo*, 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 um cerimonial 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 a o *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, adquiriu em suas relações e manuseio o de talismã protetor contra a discórdia, a traição, etc. O lugar onde se encontra é típico em seu significado, significado o qual e nunca sofre um manuseio até aos 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 nestes casos aqui dos dançarinos, significa a *manifestação*, no demonstrando com quanto cuidado esta cerimônia era realizada.

Dá a necessidade de seus 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 motivo 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 permite 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 os sabemos nestes casos aqui explícitos e estamos frente a um elemento de datação ou não. Com efeito, a cerimônia a poder ser uma repetição tardia dos rituais ligados aos primeiros mitos que utilizavam com o data cronológica o processo equinocial (49), ela seria, então, uma das tantas e variadas modalidades do rito da serpente ligada ao signo zodiacal do escorpião cuja datação seria aproximadamente de 16.000 a. C., o que 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) a qual se dirige a cerimônia. As penas representam o primeiro elemento e as pernas o segundo. Entretanto temos um único dado que poderíamos 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*. Porém 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 como qualquer outra finalidade, não se permitiria pensar que o tembetá poderia ser realmente um lembrete de época recuadas, significando assim um elemento temporal. Concluiríamos, 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 N° 4 — RITO DO SACRIFÍCIO DE UM PRISIONEIRO.

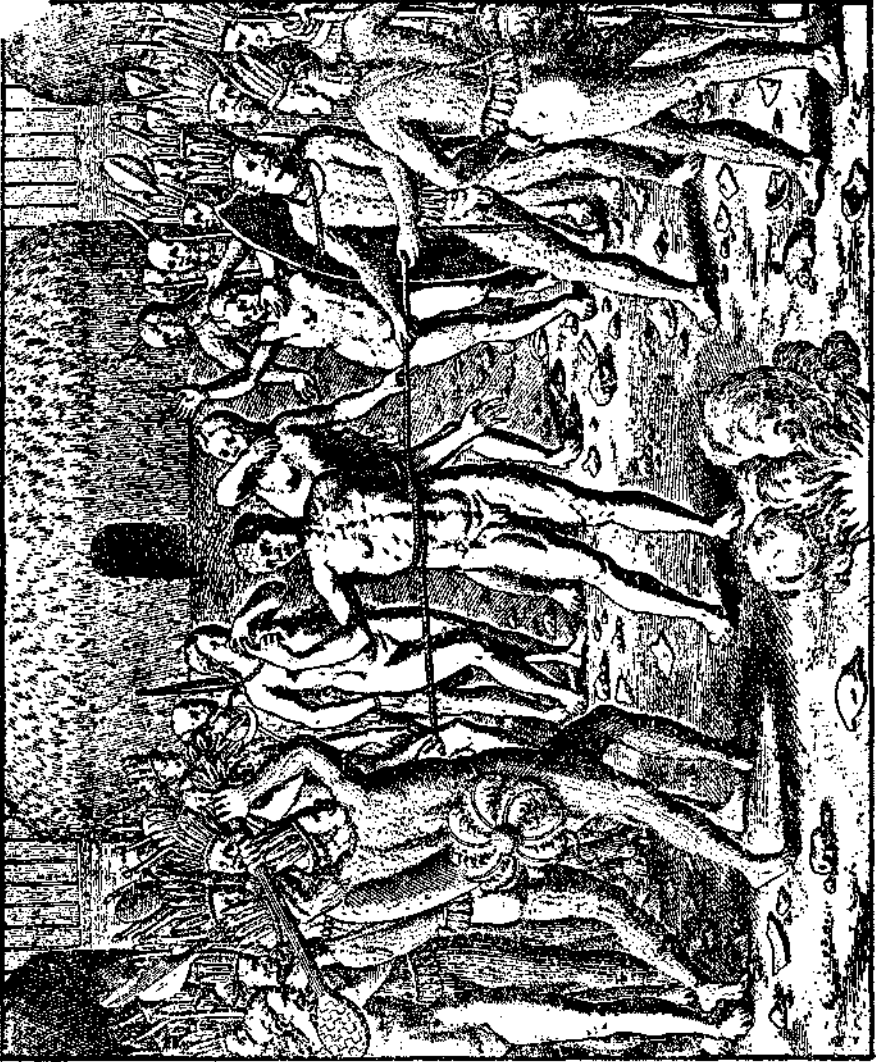
4.1. — A gravura reproduz o sacrifício de um prisioneiro com a participação dos componentes da aldeia e, possivelmente, elementos de tribo vizinha que eram comumente convidadas.

A cerimônia do sacrifício encontra-se amplamente citada nas páginas dos cronistas e missionários (50), tendo sofrido várias reinterpretações, porém, 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, o u seja o de atirar pedras e cacos de cerâmica, permaneceu 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 preste a solta-la sobre a sua cabeça.

(50). — Thevet descreveu-a na *Singulariter*, no cap. "Cérimonies aux massacres de 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 e m atitude s várias , expressa m o s diverso s sentimento s qu e devia m pairar no s participante s , principalment e n o moment o crucia l do ritual .

De interess e extrem o é a anális e dest a gravur a do pont o de vista editorial simbólic o qu and o novo s elemento s virã o elucidar algun s pont o s aind a completament e obscuro s .

Este motiv o aparec e ilustrand o a obr a de Ler y e a d e Staden . Na qu e const a em Ler y nota-s e detalhes : com o fund o co m elevada s montanhas, alguma s árvore s isolada s e a s figura s feita s de um a form a bem mai s rudimenta r qu e nest a composição , o qu e no s lev a a supor que teri a servid o de modelo , já que é anterior a esta (51) , qu e modif icada e m detalhe s vários , pel o artist a copiador , fo i enriquecid a co m detalhe s qu e permitira m a leitur a simbólic a .

4.2. — *etnográfica.*

Na leitur a etnográfic a encontramos vários elemento s de importâ ncia . Temo s assim no fundo da composição uma casa de planta alongada com a parte superior em forma semi-circular , tend o tet o e parede cobertos de sap é e a port a voltad a par a a praç a centra l da aldeia . Ladeando vê-s e part e da parede de dua s outra s e a o fund o um a paliçada. Algun s autore s afirma m qu e a s aldeia s era m cercada s de paliçadas com vãos entre as estacas e precedida s de estrepes . Entretanto , segundo Soare s e Lér y (52) a s paliçada s e m questã o parec e nã o terem existid o senã o à volt a de aldeia s limítrofe s de território s inimigo s e em postos sujeitos a ataques de surpresa . A s outra s aldeia s nã o eram cercada s e a s casa s tinha m com o porta s um grand e ramo de palma . Segundo outra s informaçõe s de cronista s e viajante s , a s aldeia s parec em que se dividiam em várias casa s (4 e 7) de 50 a 200 mts. de comprimento por 15 mt. de largura , com armaçã o de madeira , tet o abaulado no centro recoberto de folhas de palmeira ou de cascas de árvore . Cada cas a abrigav a um a grand e família cujo número era de 50 a 200 pessoas.

Segundo d'Abbeville , era comu m a aldeia estar instalada próxim a ao mar ou à margem do s rios . Nã o tinha m a s casa s nenhum a divisã o interna , ocupand o cada família um a área determinada com todo s o s seus pertence s (53) .

(51). — Aparec e na s *Grand Voyages* de Theodor de Bry , *op. cit.* e em Thévet (A.) , *op. cit.*

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

(53). — D'Abbeville e (C1.) , p. 222 .

No páteo da aldeia, divididos em dois grupos, vários guerreiros e quatro mulheres que frente a frente ladeiam 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 crânio, 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 um alargamento 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 e das árvores (57). Geralmente estes escudos serviam com o 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 o 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 beveragem de cauim. Deixava ele o cabelo crescer e no dia do sacrifício era cortado e alguma parte do corpo escarificada com dentes e 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 passava sobre esta arma, a empunhadura era ornada com borlas de penas que ficavam penduradas. O *ibirapema* ou borduna, quando era utilizada como arma de sacrifício, era colocada numa choça onde ficava pendurada sob o teto e os índios cantavam toda a noite em torno dela (62).

No plano intermediário 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 com a 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 um cordão segurando por dois homens de ambos os lados. Tem no lábio inferior um *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 e 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 e 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
Tembetá 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 no sacrifício do corpo
Borduna de sacrifício guardada na choça
Três mulheres assistindo
Brincos, colares e pulseiras
Batida na boca das velhas
Tembetá 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 com o um a das mais ricas e m elementos simbólicos e seus dados são bem específicos. Percebe-se e claramente quanto à cerimônia de sacrifício deva ser importante para determinar das 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 com o assunto simbólico , isto é , o sacrifício em si , passa muitas vezes para o 2 ° 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 ideia de sacrifício teve sempre uma representação formal complexa , sendo utilizado 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 um a maneira geral foi a forma mais utilizada , especialmente no seu manuseio posterior 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 e pé através de um sistema de cordas .

É difícil determinar se o fogo aceso na frente do prisioneiro , e bem na frente dos personagens a cargo do quais desenvolver-se-á a cerimônia , tenha sua origem na ideia de obter fumaça , isto é reforçar , sem repetição (65) o conteúdo do símbolo sacrificial ou se deve ser entendido com o ideia de *purificação* . Segundo o relato de autores da época a respeito desta cerimônia , o fogo era uma preparação ao ritual que nos levaria a considerar válida esta 2 ° hipótese . Não entanto , sabemos que o incorreto são os antigos relatos e matéria de conteúdos simbólicos , desvirtuados ou pelo esvaziamento do próprio símbolo ou por motivos religiosos .

Em relação ao corte de cabelo e forma de coroa em vez de um enfeite de pena 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 utilizada pelo indígena brasileiro .

A respeito do *tembetá* colocado na face e no lábio , também podem surgir dúvidas nesta análise e quanto à 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 e

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

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

Os colares em meia lua ou de conta e em formato arredondado, os corpos enfeitados de penas, a s várias coroa s confeccionadas com este material, já foram explicados quando na análise da s gravuras anteriores. Interessante é o aparecimento de colares confeccionados com formato triangular. Quanto à finalidade do colar já apresentamos anteriormente, porém 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 sofre quaisquer nem um manuseio a não ser em sua operação visuais, tendo sempre significado *fogo* e, por isto, a *purificação*. Por outro lado grande parte dos sacrificios sempre eram destinados a idéia de se purificar, necessidade imperiosa para que talvez se utilizassem da comunicação vertical. Neste caso então os triângulos nos colares reforçariam o critério do fogo com o elemento preparatório para a cerimônia deixando mais uma vez, a o tembetá na face, seu valor temporal.

Mais um elemento interessante se apresenta nesta gravura e em análise, isto é o *araroye* deslocado para o lado direito. Esta posição é 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 sacrificada é fornecida pelo ser humano e não por outro elemento, com o poder de se r defumações, rezas, etc. É lógico então o que o *araroye* signifique sacrifício seja deslocado pelo lado material.

Os relatos que possuímos a respeito de uma nova luta simbolizada ante a 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 muito s vezes encontrado entre povos primitivos. Uso este ligado à memorização de um fato anterior a desenvolver-se das conclusões que deveria ser realizadas. Seria um aspecto do resumo final dos acontecimentos precedentes antes de iniciar-se uma nova série de fatos. As confissões do pecado entre as quais especialmente as africanas realizadas ainda hoje de uma forma bem fiel aos antigos cerimoniais, parte m do mesmo ponto de colocação apesar de possuir outra finalidade.

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

de purificação e por isto o 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 e em época a presente estaríamos levados a considerar que os cabelos , assim como qualquer outros elementos parecidos , com o por exemplo os *pelos* embaixo das axilas, significaria a *força* ou, pela ilação que destrói quase por completo o conteúdo deste símbolo , a *virilidade*. Devido a isto nos encontramos aqui diante de um sacrificado e sem força alguma para a 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 , possui um significado completamente diverso que consistia na idéia de *proteção*. Fácil e clara torna-se então a leitura uma vez que se conhece o código da comunicação cerimonial que reservava aos ritos sacrificiais a completa dedicação do participante. Dedicando o absoluto que resultaria de qualquer forma impedida se o sacrificante se utilizasse de alguns dos elementos protetivos. Testemunha 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 poderíamos esclarecer exclusivamente através de uma pesquisa de campo , é o porquê da mudança de sexo deste s três testemunhos da mesma família . A única hipótese que podemos colocar se contradiz o espírito desta cerimônia é que sendo os ritos sacrificiais ligados e em sua origem a o 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 seu corpo e o tom acinzentado nos demonstra mais uma vez o perfeito conhecimento por parte de determinada tribo indígena do uso da linguagem simbólica . O discurso expresso por esta coloração refere que os presentes participavam exclusivamente com o *espectadores* e não com o *participantes* desta cerimônia . O rito do sacrifício feito entre os Tupinambá era ministrado exclusivamente e pelo sacrificador, pelo sacrificado e pelas três irmãs . Seus *canais* eram: a borduna, a testa do prisioneiro e o fogo . Seus *veículos*: o golpe e o certo que eliminava o sacrificado e o sangue que escorria do corpo das irmãs ou da coloração vermelha do sacrificado e o udo da chama do fogo . Os pés do prisioneiro que necessariamente não podia se eximir de pisar no ambiente sagrado que servia de altar ao sacrifício , devia naturalmente acompanhá-lo 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 significava 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 e 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 à esta cerimônia, uma vez que a mesma é ainda desconhecida a idéia de *lugar purificado*.

* *

*

CONCLUSÃO.

Após terem sido examinadas as *gravuras-textos*, dentro dos três campos de análise estabelecidos com o 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 com o dado que fornecera os elementos para que se processasse a leitura que foi realizada.

2. — tratando-se da leitura *artística*, tivemos-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 e da existência de comunicação escrita do índio brasileiro. Dispondo do meio 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 et Américain*, Paris, 1911.
- Denis (F.), *O Brasil*. Salvador, 1955.
- D'Evreux (Ivo), *Viagem a o Norte do Brasil*. Livraria Leite Ribeiro. Rio de Janeiro, 1929.
- Gandavo (Perote 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), *Dois Viagens a o Brasil*. São Paulo, 1942.
- Thevet (André), *Les singularités de la France Antarctique*, Paris, 1878.
- *La Cosmographie Universelle*, Paris, 1575.