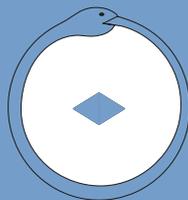
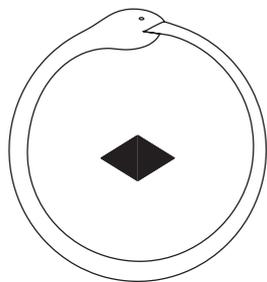


A MITOLOGIA PICTÓRICA
DOS DESANA
Berta Gleizer Ribeiro



cadernos
SELVAGEM



A MITOLOGIA PICTÓRICA DOS DESANA

Berta Gleizer Ribeiro

Artigo publicado originalmente no livro,
organizado por Lux Vidal, *Grafismo Indígena*, capítulo
“Mitologia: Verdades Fundamentais e Expressão Gráfica”
(Edusp, Fapesp, Studio Nobel, 1992)

Na introdução a *Antes o mundo não existia* (1980) relatei a história desse livro de mitos escrito por dois índios Desana, pai e filho, cujos nomes tribais fiz questão de estampar na capa – Umúsin Panlõn Kumu e Tolamãñ Kehíri – para que ficasse clara a autoria da obra. Seus nomes cristãos são Firmiano Lana, o pai, e Luiz Lana, o filho.

Passei quase dois meses em sua aldeia em 1978, corrigindo e discutindo o texto do livro e instando Luiz Lana a desenhar, como já fizera no caderno em que registrara a primeira versão de seu trabalho, as cenas mais expressivas da narrativa mítica.

Ao chegar a Manaus, de volta do campo, obtive os slides dos desenhos feitos por Feliciano Lana, primo-irmão de Luiz, transformados em audiovisual por iniciativa do padre Casemiro Beksta e Márcio Souza. Das três cópias produzidas, resta uma guardada na cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em Torino, Itália, vi desenhos de Luiz Lana, mais elaborados que os que estampeei em *Antes o mundo não existia*, e que foram entregues, juntamente com seus cadernos originais, pelo padre Casemiro Beksta ao padre Silvano Sabatini, para a edição italiana de parte do livro.

O presente artigo trata da transcrição figurativa do mito da criação dos índios Desana, isto é, da transposição de um texto oral para uma “narrativa gráfica”. No caso de Feliciano Lana, foram produzidos mais desenhos que textos. Estes últimos são, na verdade, legendas explicativas da imagem. Luiz Lana complementou seu texto escrito com “textos visuais”, ilustrando com um ou mais desenhos cada mito, principalmente o mito da criação, objeto exclusivo da narração pictórica de Feliciano Lana.

Aqui deve-se levar em conta o produtor da obra e seu destinatário. No caso dos dois artistas Desana, trata-se de uma produção induzida de fora. Por isso mesmo, ela apresenta certas peculiaridades se comparadas às expressões gráficas feitas espontaneamente pelos artistas indígenas no rio Uaupés em outros suportes: a ornamentação das malocas, da cerâmica, dos bastões de ritmo, das máscaras e panos de tururi, dos trançados etc. E, ainda, em papel, por sugestão de G. Reichel-Dolmatoff, de que tratarei adiante.

Cabe considerar, por outro lado, que no caso em apreço os dois artistas tentaram expressar, por meio de uma linguagem gráfica descritiva, uma tradição oral profundamente arraigada no consciente coletivo. Ao transportar o pensamento para a imagem, tanto Luiz Lana como Feliciano Lana procuraram dar forma a um modelo cultural imaginário. Um dos aspectos interessantes da análise é verificar justamente até que ponto os dois “textos visuais” coincidem. Na verdade, eles coincidem na medida em que ambos seguem de perto a narrativa, na qual tentam registrar o pensamento por meio da imagem, isto é, processando a representação de uma ideia,

A expressão é individual, mas a ideia é coletiva, já que é co-participada por todo o grupo e por outras tribos de língua Tukano, qual seja, o enredo mítico da criação do universo e da humanidade. Isso não significa que o trabalho do artista seja meramente ilustrativo, no sentido que este adjetivo assume na arte ocidental, ou seja, carente de originalidade e imaginação criadora. É tanto mais criativo na medida em que a fantasia mítica é expressa de forma não-tradicional, o registro gráfico, na proporção em que o artista inventa imagens para exprimir ideias abstratas.

No caso em exame, o entendimento do mito desenhado só pode ser alcançado por um público externo à vista do texto: o texto escrito por Firmiano e Luiz Lana e o texto narrado no documentário audiovisual de Feliciano Lana. É provável que o público interno prescindia desse texto, mas isso não foi verificado. Trata-se, de qualquer forma, de uma iconografia religiosa em que o “invisível” é interpretado graficamente, fornecendo informações da maior valia àqueles que desejam visualizar a rica imaginária mitológica, conhecida, até há pouco tempo, apenas por intermédio de textos recolhidos e reelaborados pelos antropólogos.

Do ponto de vista plástico, essa documentação mostra, também, que a forma e o gosto de exprimir-se graficamente mudou para os grupos do alto rio Negro nos últimos setenta anos. Isso porque, se se compara esses desenhos com os registrados por Koch-Grünberg no início do século, constata-se uma mudança radical, que este artigo procurará explicar. E, se quisermos ir mais longe, contrastando-os com as gravuras rupestres que abundam na região – e que os próprios índios acreditam terem sido feitas por seus antepassados – ou as visões produzidas pela ingestão de alucinógenos, verifica-se uma renovação no sistema de comunicação dos dois artistas considerados.

Com efeito, tanto a expressão gráfica de Luiz Lana como a de Feliciano Lana são mais racionalizantes e descritivas: retratam a ideia, ou melhor, a reencarnam, no sentido de dotá-la de carne e de um movimento que anima o universo mítico.

O artista indígena, no entanto, só se exprimiu dessa forma nova porque atendeu a uma solicitação externa, ou seja, fora de seu próprio contexto. Assim procederam Luiz e Feliciano Lana, em parte para perpetuarem a narrativa evanescente de seus antepassados e também, por que negá-lo, para beneficiarem-se do resultado de seu trabalho.

A expressão que a arte assume agora, em obras como a que se está examinando, realmente a transforma em uma criação individual, perfeitamente personalizada. Não obstante, a arte dos dois Desana, que não chegaram a se desenraizar de seu ambiente físico e cultural, mantém características culturais inconfundíveis. Não se descaracterizou nem degradou; ao contrário, enriqueceu-se. Cada desenho de Luiz e Feliciano é uma pintura apta a figurar em qualquer galeria de arte das mais sofisticadas que sejam. Seu valor mais alto, no entanto, consiste em associá-los ao contexto mítico.

Na verdade, um não existiria sem o outro. A racionalidade da representação indica que ela intencionalmente, exprime uma ideia, e essa ideia é um produto coletivo. Ele define a origem dos artistas – indivíduos pertencentes a determinado universo cultural e histórico – e como tais devem ser entendidos e apreciados. Isso não significa que sua arte seja hermética e imiscível. Tanto não é que sofre as influências do contato com o branco, por ser justamente uma entidade viva e dinâmica.

Cabe, agora, fazer uma comparação entre a visão de Luiz e a de Feliciano da mitologia desenhada. Em um caso, o narrador dos mitos foi o pai de Luiz Lana, um *kumu* Desana, uma espécie de sábio, muito respeitado, detentor do acervo cultural tribal; no outro, foi o sogro de Feliciano, índio Tukano que não vive na aldeia da filha, uma vez que o casamento é exogâmico e a linhagem patrilinear. As diferenças na expressão gráfica da narrativa se devem a esse fato, certamente: no primeiro caso, trata-se da variante Desana do saber mitológico; no segundo, da variante Tukano. Cada qual – Luiz e Feliciano – declarou-me que a deles era a verdadeira, e autêntica.

Ambos os artistas têm aproximadamente a mesma idade, a mesma formação e sensibilidade. Rivalizam como líderes do rio Tiquié e como intelectuais-artistas. Luiz talvez se projete mais, por ter escrito e publicado um livro; Feliciano nem chegou a ver seus quadros transformados em filme. Muito pouco se beneficiaram um e outro de sua arte, tanto do ponto de vista do prestígio quanto de pecúnia, devido à falta de divulgação e de mercado para seu trabalho.

No entanto, Luiz Lana foi admitido na União Brasileira de Escritores, seção do Amazonas, embora seu livro seja quase desconhecido em seu Estado natal, e já despertou o gosto e a vontade de imitá-lo: índios de outras aldeias do rio têm solicitado a ajuda de antropólogos para registrarem ritos, mitos e rezas em livros que possam ser publicados.

Tanto Feliciano como Luiz desenhavam com guache, pincéis e papéis fornecidos por estranhos que os incentivaram e, em meu caso ao menos, sugeriram a representação dos episódios mais significativos da narrativa mítica. Ambos os artistas produziram uma iconografia propriamente dita, se aceitarmos a definição que lhe é dada por E. Panofski: “o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à forma” (1979: 47).

No caso em consideração, o artista não precisa identificar os motivos que procurou representar iconograficamente, porque, na verdade, eles ilustram um texto escrito: o de Luiz Lana, na forma de um livro; o de Feliciano Lana, como legendas a suas ilustrações. Nos dois casos existe

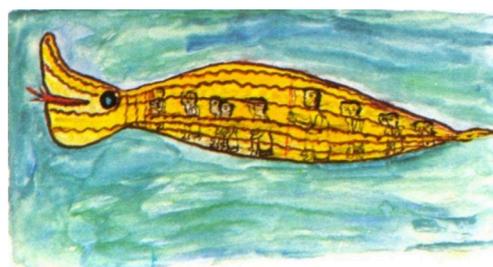
uma sequência de desenhos que acompanha a sequência do texto mítico, o qual obedece à ordem cronológica dos eventos.

Cabe assinalar, portanto, as semelhanças e diferenças entre os artistas no tratamento do mesmo tema. Como foi dito, as ilustrações de Feliciano correspondem ao mito Tukano da criação da humanidade, narrado por seu sogro, ao passo que Luiz Lana desenhou a narrativa Desana aprendida de seu pai. Não obstante, os episódios básicos são idênticos.

Comparando-se o traço de um e de outro, observam-se algumas diferenças. Uma delas é uma simplificação maior no desenho de Luiz Lana. Sua cobra-canoa – no bojo da qual germinou a humanidade – é mais naturalista que a de Feliciano, tendente a representar quase o batelão que singra o Amazonas. Dir-se-ia que a lenda da cobra-grande – o navio encantado do caboclo amazonense que navega solitário pelo rio-mar com todas as luzes acesas – inspirou o navio-anaconda de Feliciano. (Figuras 1 e 2).



1. Partindo do lago do leite, uma embarcação que era ao mesmo tempo a Cobra Grande (e de fato era o avô-do-mundo, o trovão-do-alto) subiu rio acima, viajando como um submarino. Os velhos chamam-na *mapúru*, talvez querendo dizer 'vapor', porque o navio subiu sem ninguém remar. Em sua trajetória, a embarcação parava nas Casas que eram colocadas à beira do rio. As pessoas entravam nas Casas, realizavam as cerimônias e continuavam a viagem rio acima. (Desenho e texto de Feliciano Lana).

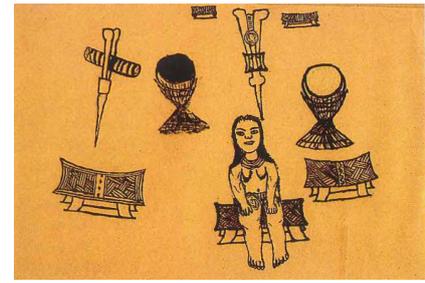


2. A *pahmēlin gahsilu* (transformação, canoa), também chamada *pahmēlin pinlun* (transformação, cobra) navegando no *ahpikun maân* (leite, rio), levando no seu bojo: em pé *Ēmēkho sulân Panlāmin*, caracterizado pelo *pone do yéi*, bastão de mando. É o primeiro junto à boca da cobra-canoa. Mais para trás vem *Ēmēkho mahsân Boléka*, também com um *yéi* na mão. Os demais vêm sentados. É o início da longa viagem. (Desenho e texto de Luiz Lana, editado por B.G. Ribeiro, Kumu & Kenhín, 1980: 200).

Na representação da avó do universo (*Yebá bēló* – universo, tataravó) ambos os artistas mostram uma figura hierática; os ancestrais trovões são mais movimentados (Figuras 3 e 4). Em analogia ao antropomorfismo dos elementos meteorológicos observado por M. H. Fénelon Costa (1986) nos desenhos figurativos dos Mehináku, grupo Aruaque do Alto Xingu, o trovão dos Desana é também apresentado com características humanas pelos dois artistas (Figura 5).



3. No começo, a avó-do-mundo (*Yepá behkeo*) estava no seu mundo imaginário, cercada de escuridão. Alimentava-se de coca e fumava o cigarro grande. Pensava nos trovões que tinham suas casas no oriente e ocidente, no norte, no sul e no alto. (Desenho e texto de Feliciano Lana).



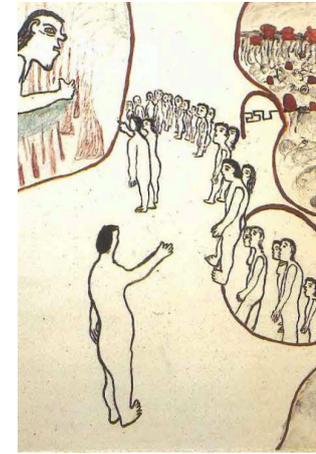
4. *Yebá bēló*, avó-do-universo, constrói-se a si mesma de seis coisas invisíveis: *sé-kali* (bancos), *salipu* (suportes de panelas), *kuásulu pu* (cuias), *kuásulu verá* (cuias, coca), *dēhkē iuhku verá pagá kuá* (pés de maniva, coca, tapioca, cuia). *muhlun iuhku* (cigarros). (Desenho e texto de Luiz Lana, Kumu & Kenhíri, 1980: 193).



5. *Ēmēkho nehké*, o terceiro trovão, abre seu pari de defesa *weré imikalu* e despeja nele riquezas: acangatares (*mahá poá né*: arara, penas); diademas (*maháweaiēhse*: arara, plumas, pequenas); colares com pedra de quartzo (*ēhtambuhu*); enfeites peitorais de quartzo (*ēhtambuhu tabulu*); (colares de dente de onça (*sintuli*); placa peitoral (*dahsiri*); porca-cigarros (*olé-ó iabu*). Cada par de enfeites representa um homem e uma mulher. Com eles, os dois heróis, *Ēmēkho sulān Panlāmin* e *Ēmēkho mahsān Boléka*, farão a humanidade. Na parte posterior do pari vê-se um *namá ngoá* (veado, osso), flauta que se toca antes de enfeitar-se. (Desenho e texto de Luiz Lana, Kumu & Kenhíri, 1980: 199).



6. Nascimento de *Gahpi mahsān* (caapi, pessoa) sobre uma esteira trançada de arumã (*bow uhé kolegahsiró*: espécie de arumã, esteira). A mãe ostenta a pintura característica das mulheres, feita com tinta vermelha de caraiuru (*ngunuña*), um colar de miçangas e de placas de metal chamado *pogúlu*. O recém-nascido também está pintado com caraiuru. (Desenho e texto de Luiz Lana, Kumu & Kenhíri, 1980: 208).



7. A saída da humanidade pelos buracos das pedras da cachoeira de Ipanoré, médio Uaupés. *Pelá gobéou Sirúli duri*, em desana. Um casal de cada tribo – Tukano, Desana, Pirá-tapuia, Tuyúka (...) e também o branco – pisa a terra pela primeira vez. Ao alto, à esquerda, *Wahtin*, sobrenatural da floresta, última criatura de *Ēmēkho sulān Panlāmin*. Desenho do detalhe do trançado, gravado na rocha que, por isso tomou o nome de *Sirúli duri* (balaio, pedra). (Desenho e texto de Luiz Lana, Kumu & Kenhíri, 1980: 212).

A tendência a antropomorfizar fenômenos da natureza, personalizada por *Enutikia* com um raio na mão, pelos Mehináku (Fénelon Costa, 1986) e por *Ēmëkho nehké* (universo, avô), o terceiro trovão dos Desana parece comum no universo indígena. Igualmente personalizado é o alucinógeno *caapi*, cujo “nascimento” provoca visões nos homens. Trata-se da planta *yajé* dos Desana da Colômbia (Reichel-Dolmatoff, 1976), o cipó *Banisteriopsis caapi*, de que tratarei mais adiante (Figuras 6 e 8).

Igualmente representado por forma humana pelos dois artistas é *Wahtin*, o “demônio da floresta”. Trata-se de um “fantasma”, que “parece gente, mas não é como as outras pessoas” (U. P. Kumu & T. Kenhíri, 1980: 74). Como tal, apresenta características humanas fantásticas, a saber: orelhas desmesuradamente grandes, traços fisionômicos espantosos, barba (Figuras 7 e 9).



8. O *caapi* sendo servido em cuia, retirado da vasilha ritual, a um dançarino munido de murucu-maracá e vários adornos. O texto de Feliciano Lana diz: “Esta é a planta do *kahpi*. Antigamente *kahpi* era gente. Agora é planta. Aqui há uma longa história que deverá ser contada mais tarde.”



9. Ouviram aí, no mato, barulhando, e espantados disseram que era o *Wahtin*, o fantasma. Se eles o tivessem chamado de gente, ele teria se tornado gente. Mas como foi chamado fantasma, ele se envergonhou e ficou no mato, como um fantasma espantador. (Desenho e texto de Feliciano Lana).

Na caracterização de *Wahtin*, Luiz e Feliciano Lana parecem querer expressar o que M. H. Fénelon Costa observou entre os artistas Mehináku. O sobrenatural, o não-humano, é representado por anomalias físicas. E a imagem idealizada do extraordinário, que por meio dela e do texto explicativo oral se torna visível.

Objetos desenhados ligados ao desempenho ritual revelam a figura humana em seu contexto. E como o Desana vê a si próprio: ornado com a faixa frontal emplumada, o tufo dorsal de erguetes de garça que a acompanha, o colar com pingente de quartzo, o avental de entrecasca de árvore pintado, a braçadeira de pelo de macaco, ainda empunhando um

porta-cigarros ou um murucu-maracá e o escudo trançado. O banco, simbolizando sabedoria, estabilidade, introspecção (Reichel-Dolmatoff, 1978: 23) e sendo monopólio dos Tukano, indicaria a posição hierárquica superior desse grupo em relação aos demais. Ele está presente na representação de Feliciano e Luiz Lana da avó do universo, em seu ato prístino de criação da humanidade, como a não deixar dúvidas quanto a sua identidade étnica.

Esses objetos, todos guardados hoje no fundo de baús pelos cabeças de clãs ou pelos *kumu* (sábios, profetas), estão presentes nas ilustrações dos dois Desana como a essência do seu ser. O mesmo acontece com objetos profanos: as cuias com ipadu (*Erythrosieum coca*) e com tapioca, que também aparecem como instrumentos essenciais no ato criativo primordial (Figuras 3 e 4). No pensamento indígena, a posse de bens culturais, tais como a mandioca ou os artefatos, é um indício do afastamento do primitivismo. Em seu modo de pensar, os objetos, tal como os humanos, têm corpo, isto é, não são fluidos como o fogo ou a água. E é dessa essência que se cria, se transforma e se reproduz a sociedade, tanto que a própria humanidade, tendo estado incubada dentro dos mais valorizados bens culturais – os enfeites corporais –, se corporifica e humaniza, a partir deles, por um ato mágico, um ato de vontade. Assim, ao sair à superfície da terra depois da longa viagem subfluvial no âmago da cobra-canoa, o criador *Ĕmëkho sulān Panlāmin* diz a todas as tribos uaupesinas: “Dou-lhes o bem-estar; dou-lhes as riquezas das quais vocês nasceram” (Kumu & Kenhíri, 1980: 73) (Figura 5).

A pictografia dos dois primos Desana fez com que os principais motivos de suas crenças míticas se tornassem visíveis e palpáveis. Feliciano foi mais longe ao transpor a dramatização do rito – a dança e o gesto – a uma nova ambientação: a folha de papel. São altamente expressivas suas representações do ritual em que faz a aproximação dos personagens como se estivessem em *close* diante da câmera ou quando mostra em perspectiva seus movimentos. Os 96 desenhos mitológicos de Feliciano Lana, ao serem montados em audiovisual, ganharam animação e sopro de vida (Figura 10).



10. Dança ritual com bastão de ritmo (Desenho de Feliciano Lana).

Na qualidade de representação plástica de uma realidade fantástica, essa pintura teológica representou para seus autores um vínculo entre o

mundo tribal e o mundo mais amplo que os rodeia e cujo poder ameaça tragá-los. Alfabetizados, líderes de sua aldeia e de outros grupos do rio Tiquié, estão conscientes de que as novas gerações abandonarão, paulatinamente, as tradições ancestrais, cabendo-lhes registrá-las de forma perene no papel. Em função disso, conferiram uma expressão plástica à imaginária que orienta sua cosmovisão.

É importante acentuar que o artista popular também retrata em suas obras uma história vivida ou inventada. É o que nos diz Lélia Coelho Frota:

“Comumente, o artista popular descreve seu trabalho como uma história, um enredo que se desenvolve no tempo com continuidade, a que só temos acesso limitado, se nos circunscrevermos à simples contemplação da obra” (1975: 12).

E acrescenta:

“É, portanto, imprescindível que o analista da arte liminar se documente amplamente sobre o indivíduo e seu contexto cultural, para avaliar e divulgar sua produção” (*ibidem*).

A autora acentua, em função disso, que ocorre uma destinação plural da arte popular, e também da indígena, podendo-se afirmar: por um lado, a estética em si, que exige virtuosismo e gosto pela forma que o artista escolhe para exprimir suas idéias; por outro, o significado, o conteúdo semântico que transforma a expressão estética indígena e popular em signo e símbolo.

O sentido coletivo da arte indígena e popular provém tanto do fato de não ser uma criação individual, como entende a norma culta das sociedades ocidentais, quanto por ser a expressão gráfica de fantasia mítica, tradicionalmente transmitida de forma verbal.

A IMAGEM CODIFICADA

Outro ponto a discutir neste artigo é a renovação da linguagem gráfica dos dois artistas se comparada com a expressão visual tradicional registrada seja nos petróglifos, seja em outros suportes – o corpo e os artefatos – por antropólogos como Koch-Grünberg (1910) e Reichel-Dolmatoff (1976 e 1978). A análise desses desenhos é muito mais hermética

para o observador estranho, não só porque desacompanhada do texto etnográfico ditado pelo próprio artista, como no caso em pauta, mas também por ser esse grafismo, que poderíamos chamar tradicional, muito mais sintético e “abstrato”, na visão ocidental. Não obstante, trata-se da explicitação de um trecho de narrativa feita por intermédio de símbolos gráficos codificados. Ou nas palavras de Reichel-Dolmatoff:

“Esses desenhos têm uma marcada qualidade narrativa e são, em essência, ilustrações de temas mitológicos, principalmente: a criação da humanidade, a origem de rituais específicos, cenas alegóricas mostrando como operam as forças cósmicas, a exemplo do crescimento vegetal, da vida animal, bem como os signos e símbolos da fisiologia sexual. Esses desenhos narrativos demonstram um esboço composicional complexo. Alguns deles estão dispostos em bandas horizontais, mostrando uma cena específica em cada uma delas, evoluindo a história como um todo de baixo para cima. Essa é uma característica da tendência de tramar uma composição nos desenhos que representam uma sequência de eventos. Contudo, eles contêm não apenas uma ordem cronológica, no sentido de que algumas coisas foram criadas primeiro e outras depois, mas também uma ordem espacial, na qual se pode distinguir diversos níveis cósmicos. No nível mais baixo situa-se nosso mundo; na cúspide está localizado o espaço celestial; e, além dele, os entes sobrenaturais. A camada intermediária corresponde a uma articulação e contém os meios múltiplos que provêm a comunicação entre o que está em cima e embaixo: pensamentos, canções, instrumentos musicais, fumaça de tabaco, a fertilidade da chuva e do sêmen e, naturalmente, o cipó alucinógeno *yajé*. É uma sequência que leva do caos ao cosmo, mas também da energia solar que induz o crescimento das plantas e de toda a vida orgânica” (1978: 147).

Como se vê, o significado simbólico desses desenhos codificados, entrevistas na visão do *caapi*, só pode ser inferido pela análise dos mitos, dos ritos, das crenças religiosas e da hierarquização social das tribos do noroeste amazônico. A ordem hierárquica se expressa, graficamente, pela superposição de planos, em sentido vertical. O mesmo ocorre na distribuição do espaço dentro da maloca, já previsto nos textos míticos, em que “o primogênito recebe o quarto do chefe” (Kumu & Kenhíri, 1980: 52), ou na seriação da saída das tribos do bojo da cobra-canoa:

“O primeiro a sair foi o chefe dos Tukano (...) Em segundo lugar, saiu *Ĕmëkho mahsãn Boléka* (o chefe Desana) (...) O terceiro a sair à superfície foi o Pirá-Tapuia. O quarto foi o Siriâna. O quinto foi o Baniwa (...)” (Kumu & Kenhíri, 1980: 73).

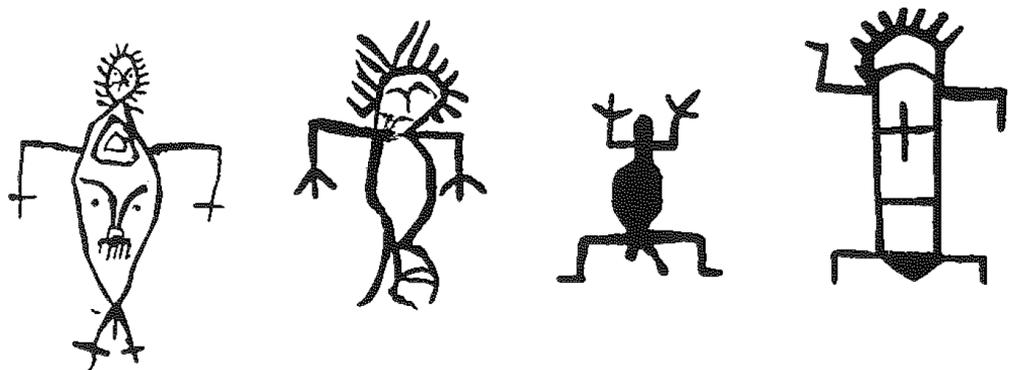
A literatura etnológica do noroeste amazônico fornece inúmeras evidências que revelam a iconicidade dessas expressões visuais, baseadas na narrativa mítica, e as mensagens que mitos e ritos procuram transmitir aos membros da comunidade¹. Cabe ressaltar que o significado simbólico dos padrões desenvolvidos no trançado pelos grupos Tukano e Baniwa da região não foi ainda interpretado à luz dos mesmos conceitos².

Nos petróglifos e nos desenhos em papel registrados por Koch-Grünberg (1910) verifica-se também uma esquematização da representação, seja da figura humana, seja de todo o tipo de figuração, que se contrasta fortemente com os desenhos produzidos por Luiz e Feliciano Lana, muito mais elaborados e descritivos.

Quanto à figuração antropomorfa, observa M.H. Fénelon Costa que, nos desenhos sobre papel recolhidos por Karl von den Steinen (1940: 307-18) no século passado entre os índios do alto Xingu:

“(...) todas as figuras são de frente. As cabeças são mais ou menos detalhadas, conforme o caso. As mãos e os pés com os dedos são representados por linhas irradiantes...” (1986: 260).

Essas características se observam também no caso das antigas representações uaupesinas, levando a crer que existe uma visão padronizada do humano em várias culturas indígenas, tendente à simplificação máxima de sua imagem. (Figura 11).



11. A imagem da figura humana captada por Koch-Grünberg em 1906.

Nas gravuras rupestres da região do rio Aiari, afluente do Içana, registram-se igualmente figurações esquemáticas, isto é, codificadas ou motivos de trançado e da própria peneira (Figuras 12 e 13).

Segundo Reichel-Dolmatoff, trata-se de marcas materiais da passagem pela terra de entidades míticas que a tornaram habitável para os mortais e lhes ensinaram a conhecê-la e a cultivá-la. Informa o mesmo autor que os petróglifos registram os eventos mais transcendentais dessa era mítica e também episódios comuns. Por exemplo:

“Círculos concêntricos marcam o lugar onde um espírito colocou o bocal de sua sarabatana no solo; uma impressão dupla marca o local onde outro se sentou para descansar; ou o desenho do esboço de um artefato comemora a ocasião em que um desses espíritos concebeu pela primeira vez um cesto, um instrumento musical ou uma armadilha de peixe” (1978: 2).



12. Figura antropomorfa gravada na rocha de Uapuí, cachoeira do rio Aiari, afluente do rio Içana. Foto B. G. Ribeiro, 1978.



13. Gravura rupestre em que se vê motivo de peneira, cobra, bem como espirais e pontilhados, cuja interpretação, segundo Reichel-Dolmatoff, é exposta mais adiante. Uapuí, cachoeira do rio Aiari. Foto B. G. Ribeiro, 1978.

Reichel-Dolmatoff (1976 e 1978) deteve-se no estudo de documentos iconográficos coletados entre grupos Tukano do rio Uaupés, no noroeste da Colômbia. Seu propósito era detectar a “origem, natureza e possível significação” dos desenhos produzidos pelos índios sob o efeito de visões provocadas pelo consumo de alucinógenos. Esses documentos teriam valor limitado, confessa o autor, “caso não fossem acompanhados de comentários feitos pelos próprios índios e não se pudesse situá-los em um contexto mais amplo de mito e ritual, simbolismo e metáfora” (1978: 10).

Em outras palavras, Reichel-Dolmatoff trata esses padrões ornamentais que ocorrem na decoração do frontispício da maloca, do corpo, de objetos sagrados e profanos – como um sistema de comunicação. Sistema este que enfatiza a “fertilidade e o incremento”, as “forças regenerativas do universo”, que tende a “reafirmar e a propagar seu *ethos* cultural por meio de um veículo ritual consistente de uma altamente formalizada experiência de consumo de drogas” (*ibidem*). A essas evidências o autor correlaciona fenômenos fisiológicos, a saber, imagens luminosas produzidas na mente humana por estímulos químicos, os quais se assemelham àquelas provenientes da ingestão de *caapi* ou *yajé*.

Nesse e em outros trabalhos, Reichel-Dolmatoff lembra que a cosmologia Tukano está voltada, primordialmente, para a necessidade de criar normas adaptativas tendentes a preservar os recursos da flora e da fauna e, em consequência, a reprodução dos grupos sociais. Em função disso, o conceito básico dos enredos míticos gira em torno da procriação sexual e de modelos culturais de adaptação ecológica, como forma de sobrevivência biológica das futuras gerações.

Outro tema candente registrado na mitologia e vivenciado no cotidiano é o tabu do incesto. As leis exogâmicas, ditadas pela tradição ancestral, proíbem o intercursos sexual com membros do mesmo clã. Assim sendo, todas as mulheres, exceto a própria esposa, que vivem em determinada aldeia são proibidas como parceiras sexuais.

Os estudos de Reichel-Dolmatoff mostram que a fisiologia sexual – a fecundidade feminina e respectivos órgãos sexuais, a capacidade fertilizadora masculina e o respectivo órgão sexual, a organização social e respectivas leis exogâmicas –, determinados artefatos rituais (o banco,

o estojo de adornos, o porta-cigarros, o maracá) e ainda alguns corpos celestes (Via Láctea, Sol, arco-íris), bem como o pensamento e o crescimento vegetal, são temas constantes assim interpretados pelos índios provenientes das visões devidas à ingestão do *caapi*.

O autor chegou a essa constatação examinando desenhos em papel encomendados a um grupo de homens que passaram por experiências alucinógenas. Redesenhou os principais motivos em cartões – vinte ao todo – e inquiriu seu significado aos desenhistas e a outros membros da comunidade. Qual não foi sua surpresa ao verificar que, na maioria dos casos, as interpretações coincidiam. Isso o levou a concluir que se tratava de “motivos codificados, possuindo o valor fixo de signos ideográficos” (Reichel-Dolmatoff, 1976: 83) (Figura 14).

Tão importante quanto essa foi a constatação de que “muitos dos motivos retratados aparecem com frequência nas inscrições (petróglicos) em pedra e pictografias da região e mesmo além de seus limites” (op. cit., 89-90). Isso o levou a correlacioná-los à projeção de imagens no campo ótico – os chamados “fosfenos” – produzidas espontaneamente quando cerramos os olhos ou por estímulo de drogas. Comparando os motivos Tukano com os encontrados por Max Knoll (quinze fosfenos), verificou que são em grande parte idênticos.

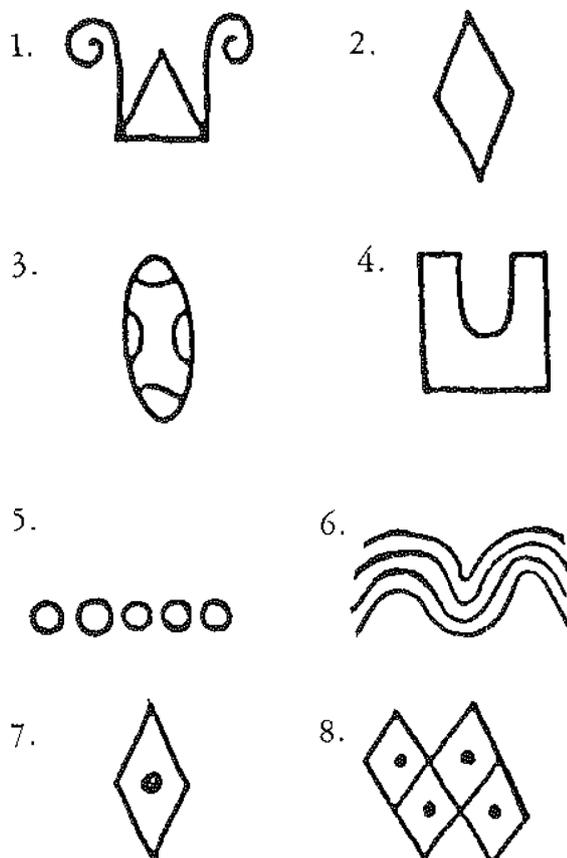
O próprio Reichel-Dolmatoff submeteu-se à prova ingerindo seis doses de *B. caapi* durante um ritual. Gravou em fita as sensações e imagens produzidas, que também coincidiam com as relatadas e desenhadas pelos índios e as dos fosfenos. Eram motivos simétricos, na maioria curvilíneos, e também “um motivo de cestaria” (1976: 100), de colorido brilhante como fogos de artifício.

Contudo, a interpretação indígena dessas imagens só se explica como decorrente de um modelo cultural³. Com efeito, desde a infância, os Tukano habitam-se a ver os mesmos motivos e basicamente as mesmas cores – branco, amarelo, vermelho e azul – repetidos na ornamentação da cortiça da parte frontal das grandes malocas, na cerâmica, nos aventais de entrecasca de árvore, na pirogravura dos instrumentos musicais e em outros suportes. Os significados desses signos lhes são transmitidos pelos adultos. Assim sendo, afirma Reichel-Dolmatoff:

“Pode-se pensar que, em um estado de alucinação, a pessoa projete

sua memória cultural-visual sobre a confusa tela de cores e formas e veja então certos motivos e personagens” (1976: 89).

Além desses motivos, entendidos com justeza pelo referido autor como “signos ideográficos”, nas visões alucinatórias – os *gahpi gohori* (*caapi*, imagens dos Desana) –, comparecem, ainda, figurações aterradoras, tais como “cobras em forma de colares que se enroscam nos esteios da casa”, “cobras que brincam”, “coroas de plumas que brincam” (Reichel-Dolmatoff, 1976: 74).



14. Em relação ao quadro ao lado, as definições que se seguem utilizam preferencialmente interpretações de Reichel-Dolmatoff dadas em sua primeira obra sobre o tema (1976). Em um trabalho publicado posteriormente (1978) são acrescentados alguns símbolos gráficos e, em alguns casos, dada uma interpretação divergente para símbolos idênticos, que aqui registro:

1. Signo que identifica o órgão sexual masculino, o crescimento orgânico, o fruto da seringueira (*vahsú*) (*Jevea pauciflora* var. *coriacea*), cujo látex e/ou massa gelatinosa que cobre o fruto é associada ao *semen virile* (Reichel-Dolmatoff, 1976: 85). Na versão posterior (1978), um símbolo semelhante – volutas com triângulo – é atribuído ao órgão sexual masculino, sendo este interpretado como a união homem (volutas) e mulher (triângulo) (1978: 30).

2. Órgão sexual feminino não impregnado.

3. Útero fertilizado.

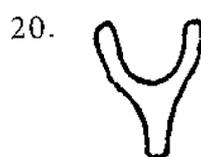
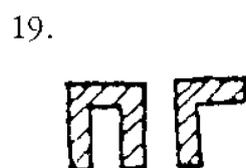
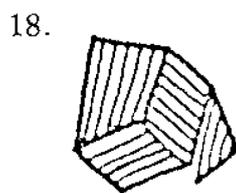
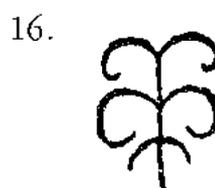
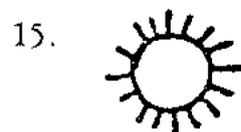
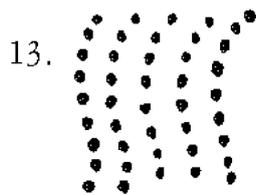
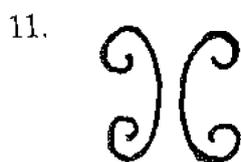
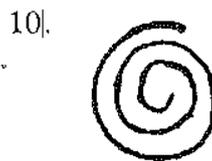
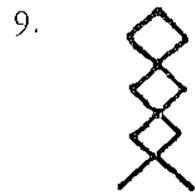
4. Vagina, porta e, por extensão, renascimento.

5. O pontilhado ou círculos isolados significa gotas de sêmen ou de chuva, isto é, um conceito fertilizador.

6. Canoa-cobra. Na versão de 1978 esta é simbolizada na forma de vários “U” voltados para cima e para baixo e unidos por traço em sentido horizontal e em posição bipolar (1978: 33).

7. Um losango com ponto no centro significa fratria. Conforme a cor do ponto, vermelho ou azul, trata-se de “nossa gente” ou de “outra gente” (1976: 86). Na versão de 1978 (pg. 30), o losango com ponto no meio significa o útero fertilizado.

8. Um grupo de losangos, em vermelho e azul, e com pontos centrais de cor oposta, representa a oposição de um grupo de fratrias exogâmicas (1976: 86). Na versão posterior, esse signo “representa o relacionamento recíproco de diversos grupos exogâmicos” (1978: 30).



9. Uma fileira vertical de losangos, às vezes simplificada em forma de linha em zigue-zague, representa uma descendência, um conceito de fecundidade e continuidade social (1976: 86).

10. Uma espiral simboliza o incesto e representa as mulheres proibidas. É o signo do *yurupari*. Diz-se que este motivo deriva da impressão que uma flauta de *yurupari* deixa quando posta de boca para baixo no chão (1976: 86).

11. Símbolo da exogamia, ou seja, de parceiros sexuais permitidos. Este símbolo gráfico deriva da forma que apresenta quando vista de cima, a armadilha de pesca denominada *iminó* em desana. É um signo feminino (cilda) que captura o peixe (masculino) (1976: 86).

12. Estojo de enfeites de dança que simboliza um “elemento feminino” (*ibidem*).

13. Fileiras verticais de pequenos pontos representam a Via Láctea” (1976: 86), que é imaginada como um “rio celestial” (1978: 32).

14. Semicírculos paralelos são a representação do arco-íris, que simboliza uma vagina. (1976: 86). Contraditoriamente, “em alguns textos míticos, o arco-íris é tido como o pênis do pai-Sol” (1978: 32).

15. Este motivo representa o sol como princípio fertilizador. Quando se trata de vários círculos concêntricos, pode também simbolizar uma vagina (1976: 86).

16. Esta estilização simboliza o crescimento vegetal em geral. (1976: 86).

17. As linhas onduladas que se estendem em sentido vertical simbolizam o pensamento criativo e, às vezes, a energia do próprio criador solar (1976: 86).

18. ... simbolizam os banquinhos de madeira dos homens, que são ornados dessa forma (1976: 87). O banco denota introspecção e estabilidade (1978: 33).

19. Este motivo representa os maracás e, por extensão, os cantos e os salmos acompanhados pelo ritmo destes instrumentos (1976: 87).

20. O motivo bifurcado representa a forquilha de madeira na qual se coloca o charuto fumado em rituais. Também tem um marcado caráter sexual (1976: 87).

E mais:

“Vêm-se a Via Láctea e o reflexo longínquo e fertilizador do Sol; vê-se a primeira mulher surgir das águas do rio e formar-se o primeiro par de ancestrais. Vê-se o dono sobrenatural dos animais da selva e das águas; os protótipos gigantescos de animais de presa; a origem das plantas, da vida em si. Também aparecem os princípios do Mal; os jaguares e as cobras, os representantes das enfermidades e dos espíritos da selva, que assediam o caçador solitário. Ao mesmo tempo, ouvem-se suas vozes, percebe-se a música da época mítica e vêem-se os ancestrais dançando ao amanhecer da Criação. Vê-se a origem dos adornos de danças, das coroas de plumas, dos colares, braceletes e instrumentos musicais. Vê-se a divisão em fratrias, e as flautas do *yurupari* promulgam a lei da exogamia” (Reichel-Dolmatoff, 1976: 80).

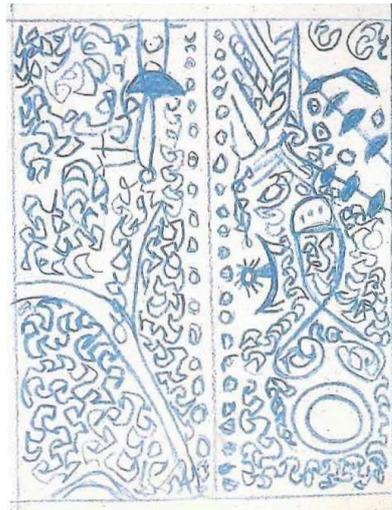
Em um estudo posterior (1978) de Reichel-Dolmatoff, que amplia as considerações expostas no que se vem examinando, é retratada uma figura antropomorfa estampada no frontispício da maloca dos índios Taibano (grupo Tukano da Colômbia), que representa o “dono dos animais”, a par de motivos geométricos convencionais, como os anteriormente citados. Nas pranchas coloridas que encerram o volume, essa figura e outros esboços antropomorfos voltam a ser representados em meio aos referidos motivos, cujo predomínio é patente. Em uma das pranchas (nº 38) são retratados esquematicamente ornamentos plumários e murucus-maracás, “tal como são percebidos no transe narcótico” (Reichel-Dolmatoff, 1978: 124).

Na prancha seguinte (nº 39) são também reproduzidos adornos plumários e colares rituais, estes últimos, aparentemente, de placas de prata triangulares. O informante de Reichel-Dolmatoff esclareceu que “a manufatura desses ornamentos foi aprendida durante o transe narcótico, quando esses objetos apareceram diante da visão dos homens” (1978: 126).

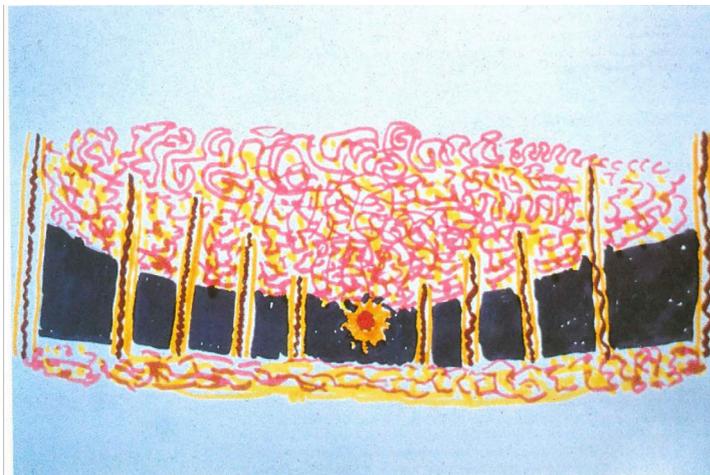
Segue-se um desenho com uma temática muito mais complexa, porém imperceptível para o olho do observador não-iniciado. Trata-se de uma “alucinação em azul” cor que, segundo Reichel-Dolmatoff (1976: 84), “é sexualmente neutra e moralmente ambígua. Assim, distingue-se no simbolismo das cores, do amarelo em suas várias tonalidades e do esbranquiçado, principais fertilizadores masculinos associados ao pai-Sol,

ao sêmen e ao frio, e do vermelho, associado à fertilidade feminina, ao útero e ao calor. Nessa prancha (nº 45) são representados, entre outros motivos, o ramo de *caapi*, o “filho da anaconda” (senhor dos animais) colhendo frutos silvestres e as “canções rituais que acompanham esse ato”. E, ainda, o “pai-Sol sentado em seu banco”, as flautas de *jurupari*, a “filha de anaconda” e seu órgão sexual, linhas de círculos representando pessoas e “propagação por meio de gotas de líquido”. “Todo o desenho é concebido como uma imagem que subentende a proibição de incesto irmão/irmã”, explica Reichel-Dolmatoff (1978: 128) (Figura 15).

É de se notar que os arabescos, nessa e em outras pranchas divulgadas por Reichel-Dolmatoff com o significado de canções rituais, próprias aos eventos retratados, assemelham-se às visões alucinógenas na concepção de Feliciano Lana (Figura 16).



15. Esta figura reproduz um desenho de Viró, índio Barasana do sul, de cerca de 60 anos de idade. Trata-se, segundo Reichel-Dolmatoff (1978: 128), de uma “alucinação vista sob luz azul” (cf. interpretação do autor resumida no texto).



16. *Yepá o'akhë* percebeu que o ritual de danças somente não alegrava muito. Por isso mandou fazer a cerimônia do *caapi*. Então a maloca ganhou vida adornada de visões. (Desenho e texto de Feliciano Lana).

Contrastando e confrontando os desenhos recolhidos e interpretados por Reichel-Dolmatoff entre grupos Tukano da Colômbia e os produzidos pelos dois artistas Desana aqui focalizados, verifica-se que em ambos existem elementos e estruturas que ajudam a formular uma sociologia da arte indígena.

Nos dois casos constata-se o diálogo do artista com temas míticos que tornam presentes lugares e tempos imaginários, profundamente arraigados no *ethos* tribal e vivenciados durante rituais e experiências alucinógenas. Isso implica a participação do espectador, uma vez que esses motivos não existem apenas na memória e na consciência de seu criador, mas na de todos aqueles que partilham de um modelo cultural comum.

Isso nos leva a uma outra constatação: a ausência dos “signos ideográficos” na pintura de Luiz e Feliciano Lana – exceto na caracterização da figura cultural pela pintura do corpo e na ornamentação de artefatos, como a panela de *caapi*, ou na ilustração dos efeitos da droga. Subentende-se, por conseguinte, que seu público seria outro, o estranho, que não comunga e não pode por isso decodificar os referidos signos. Isso explica, também, a necessidade de dotar os desenhos de legendas, no caso de Feliciano, e de um texto explicativo completo, no de Luiz. O desenho ilustra a narrativa, nesse caso, ao passo que nos painéis recolhidos por Reichel-Dolmatoff a narrativa é extrapolada, substituída por comentários feitos a pedido do antropólogo, onde os signos e símbolos possuem conteúdos semânticos que o observador estranho não pode perceber.

Uma terceira constatação da maior importância é a mudança no estilo da representação, sobretudo a humana, verificada depois que os índios perdem o isolamento e sofrem a influência maciça da catequização e da escolaridade, por parte da Missão Salesiana em Uaupés. Ocorre, então, o empréstimo de normas de expressão gráfica vistas nos livros, nas fotografias – talvez até mesmo no cinema e na televisão – com o recurso à perspectiva, ao movimento, ao *close*. Dá-se, assim, a perda da simbologia original, substituída por uma representação figurativa marcadamente descritiva. Praticamente, desaparece a metáfora e surge a representação analógica.

Não obstante essa perda, trata-se de artistas autodidatas que, ao serem presenteados com guache e papel – a exemplo de Luiz e Feliciano Lana –, utilizam-nos de forma criativa e original. Suas obras representam uma expressão gráfica da escolaridade, início de um novo processo de representação do real e do imaginário indígena. É um momento novo de frescor e autenticidade de uma arte que não se cinge a padrões imutáveis.

Abre-se, assim, um novo espaço aos artistas indígenas. Isso não ocorre apenas no caso dos dois Desana. Dá-se em grau infinitamente maior em países como o Canadá e os Estados Unidos, de desenvolvimento capitalista pleno, que souberam captar essa empatia criadora dos povos ditos primitivos. Produzem-se ali, com tinta e tela, com técnicas de gravura e escultura, obras de arte de grande força e originalidade. São exemplos os postes totêmicos dos Kwakiutl, espalhados pelas praças da cidade de Vancouver; as estatuetas de pedra dos esquimós e produções gráficas destes e de outros grupos da costa noroeste da América do Norte.

Trata-se de uma forma de arte que, embora admirada, é vista ainda com condescendência, como uma arte “primitiva”, pelo público elitizado. É significativo – e por isso transcrevo na íntegra – o comentário a respeito dessa mudança na arte indígena feito por C. Lévi-Strauss. Em resposta à pergunta formulada pela revista *Módulo*, “Tem havido mudança na arte produzida por esses índios, em nível de material e de técnica empregada?”, o famoso antropólogo respondeu:

“Eles produzem uma arte que não apresenta mais uma relação direta com sua cultura, o que não significa que essa relação seja inexistente. Trata-se de uma arte extremamente original e nova, e, se nós não conhecêssemos sua origem, teríamos sem dúvida dificuldade em identificá-la. Digamos que no seio dessas sociedades surgem pintores e escultores que utilizam determinadas técnicas próprias aos artistas ocidentais, as quais coexistem com a manutenção de uma inspiração autêntica e específica. Quando, por exemplo, vejo trabalhos em serigrafia expostos em galerias de arte americanas – e a serigrafia é um modo de expressão muito empregado pelos artistas índios da costa noroeste da América do Norte e do Canadá –, não hesito nunca em concluir que foram os índios que os fizeram e que há, ao mesmo tempo, alguma coisa de original e de

específico em suas produções, na arte de cada um deles” (Lévi-Strauss, 1982: 26).

Para concluir, faltam ressaltar dois aspectos. Em primeiro lugar, a relevância do estudo desse sistema de representação, verdadeira linguagem visual, em sua feição estética e cognitiva. Trata-se de uma iconografia que oferece informações valiosas para a compreensão da visão do mundo de populações tribais⁴. Em segundo lugar, cabe questionar Reichel-Dolmatoff quando, referindo-se aos desenhos semânticos obtidos de índios Tukano, diz:

“Para o antropólogo, o mais interessante é a seguinte observação: os indígenas afirmam que tudo o que o que nós designaríamos com o termo arte está inspirado e baseado na experiência alucinógena” (1976: 81).

Nem tudo. Luiz Lana menciona padrões de trançados específicos que aparecem nas visões de *caapi* (Kumu & Kenhíri, 1980: 66), mas os que ele e Feliciano Lana executaram para ilustrar a mitologia Desana não podem ser atribuídos a essa inspiração. Além disso, manifestações artísticas altamente elaboradas ocorrem entre grupos indígenas que desconhecem o uso de alucinógenos.

O que cabe levar em conta é que a arte é um “elemento de cultura” (Gerbrands, 1957) como outro qualquer. A transposição de motivos convencionais com conteúdo semântico a vários suportes, em princípio o próprio corpo, empresta uma homogeneidade visual ao ambiente cultural, reforçando a identidade étnica de um grupo, singularizando-o em relação aos demais. Isso lhe confere um sentimento de unidade, de origem e destinação comuns.

1. Cf. C. Hugh-Jones, 1979, e S. Hugh-Jones, 1979. Comparações sobre mitologia Desana encontram-se no ensaio de Ana Maria G. Kramer (1983).
2. Uma comunicação preliminar foi feita por B. G. Ribeiro (1980ms).
3. Em minha segunda viagem à aldeia Desana de Luiz e Feliciano Lana em 1985-86, mostrei o livro e os desenhos de Reichel-Dolmatoff a esses artistas e a membros mais idosos de seu clã. Nenhum deles soube interpretar os “signos ideográficos” coletados por esse autor, exceto os de representação mais explícita.
4. Uma interpretação dessa natureza foi feita, pioneiramente, por Nancy Munn (1966), em relação a símbolos gráficos dos Walbiri da Austrália central; por B. G. Ribeiro (1980ms e 1986) com referência aos padrões de trançado dos índios Kayabí; por Lúcia H. van Velthem (1984) com relação aos dos Wayana-Apalai e por M. H. Fénelon Costa (1986 e 1988) no tocante aos desenhos feitos pelos índios Mehináku.

BIBLIOGRAFIA

- COSTA, Maria Heloísa Fénelon. “O sobrenatural, o humano e o vegetal na iconografia Mehináku”. In: *Arte índia; Suma etnológica brasileira*, Darcy Ribeiro, (ed.). Rio de Janeiro, Vozes/Finep, 1986, vol. 3; pp. 239-263.
- _____. *O mundo dos Mehináku e suas representações visuais*. Brasília, Editora UnB/ Editora UFRJ/CNPq, 1988, 159 p.
- FROTA, Lélia Coelho. *Mitopoética de nove artistas populares*. Rio de Janeiro, Funarte, 1975.
- GERBRANDS, Adrian A. “Art as an element of culture, especially in Negro-Africa.” In: *Meddelingen van het rijksmuseum voor volkerkunde*. Leiden, 1957, vol. 12. Reeditado in: *Antropology and Art*. Charlotte M. Otten (ed.). Garden City, AMNH The Natural History Press, pp. 366-382.
- HUGH-JONES, Christine. *From the milk river. Spatial and temporal processes in Northwest Amazonia*. Londres, Cambridge University Press. 302 p.
- HUGH-JONES, Stephen. *The Palm and the Pleiades. Initiation and cosmology in Northwest Amazonia*. Londres, Cambridge University Press, 1979, 331 p.
- KOCH-GRÜNBERG, Teodor. *Zwei jahre unter den Indianern. Reisen in Nordwest-Brasilien*. Berlin, 1903/1905, 1910, 2 vols.
- KRAMER, Ana Maria Gorosito, “Cosmologia Desana: una comparación”. In: *Anuário Antropológico*. Fortaleza/Rio de Janeiro, UFC/Tempo Brasileiro, 1983, 81:71-108.

KUMU, Umúsin Panlõn; KENHÍRI, Tolamã. *Antes o mundo não existia. A mitologia heróica dos índios Desana*. S. Paulo, Ed. Cultura, 1980, p. 239.

LÉVI-STRAUSS, C. "A etnologia vai à arte." Entrevista a Ivan Alves Filho. In: *Módulo*. Rio de Janeiro, 1982, 72: 20-27.

MUNN, Nancy. "Visual categories: as approach to the study of representational systems." In: *American Anthropologist*, 64: 972-984.

PANOFSKI, Erwin. *O significado nas artes visuais*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1979, p. 444.

REICHEL-DOLMATOFF, G. "O contexto cultural de um alucinógeno aborígine: *Banisteriopsis caapi*. In: *Os alucinógenos e o mundo simbólico*. COELHO, Vera Pentead, (org). São Paulo, EPU/EDUSP, 1976, pp. 59-104.

_____. *Beyond the milky way. Hallucinatory imagery of the Tukano Indians*. Los Angeles, Ucla Latin American Center Publ, Univ. California, 1978, p. 159.

RIBEIRO, Berta G. "A cultura dos índios das águas pretas". In: *A civilização da palha. A arte do trançado dos índios do Brasil*, 2^a. parte. Tese de doutorado, USP / FFLCH, 1980ms, 452 p. ,

_____. *Desenhos semânticos: o caso Kayabí*. In: *Arte India. Suma etnológica brasileira*. Darcy Ribeiro, (ed.). Rio de Janeiro, Vozes/Finep, vol. 3, pp. 265-286.

STEINEN, Karl von den. *Entre os aborígines do Brasil central*. São Paulo, Departamento de Cultura, 1940, 713 p.

VELTHEM, Lúcia H. van. *A pele de Tuluperê: estudo dos trançados Wayana-Apalai*. Dissertação de mestrado, São Paulo, USP / FFLCH, 1984, 307 p.

BREVE NOTA EDITORIAL

Muito aconteceu desde a primeira edição, em 1980, de *Antes o mundo não existia*, livro dos autores desana Umusi Pãrõkumu e Tõrãmṭ Kehíri, organizada por Berta Ribeiro e reeditada pela Dantes em 2019.

A revisão da grafia da língua desana pela antropóloga Dominique Buchillet, que, por exemplo, mudou a escrita de *Ĕmëkho mahsãn Boléka* para *Ṭmãkomahsṭ Boreka*.

O refazimento de todos os desenhos por Tõrãmṭ Kehíri para a nossa edição, que dessa vez incluiu grafismos, ou “signos ideográficos” como Berta os chamou.

A integração desses desenhos ao acervo do Museu de Arte do Rio (MAR), graças ao olhar acurado de Paulo Herkenhoff e a generosidade do Fundo Z.

Três acontecimentos que sugerem movimentos, transformações ou apenas deixam também suas impressões nesta mitologia pictórica dos Desana que vocês acabaram de ler.

AGRADECIMENTOS

Lux Vidal
Fundação Darcy Ribeiro
Instituto Clima e Sociedade
Conservação Internacional Brasil