

PLUMÁRIA TUKANO

TENTATIVA DE ANÁLISE

Lucia Hussak van Velthem (*)
Museu Nacional — Rio de Janeiro

RESUMO — Estudo de coleções plumárias dos Tukano, habitantes dos rios Negro-Uaupés e afluentes. É visada a especificidade dessas produções, fornecendo critérios museográficos para fichamento e identificação, apoiados na análise da matéria-prima e técnicas de emplumação. A plumária, como veículo de mensagens estéticas e sociais, é igualmente analisada, buscando-se a identificação de seu estilo e a decifração do código tribal.

Este trabalho refere-se ao estudo e análise de coleções etnográficas de plumária, dos índios Tukano e das tribos por eles "tukanizadas" (1).

Seu duplo objetivo proporciona um melhor conhecimento da arte plumária destes índios, sem negligenciar seu caráter museográfico, servindo assim não só como base para posteriores identificações de peças similares, provenientes da mesma área, como também fornecer critérios para seu fichamento e catalogação. Por outro lado procedemos a identificação do seu estilo, buscando a decifração de seu código tribal.

Entre outras conceituações, a criação de um *estilo* pode ser determinada por "normas desenvolvidas por técnicas experimentais ou então pela imaginação de formas estabe-

(*) — Trabalho realizado no Museu Paraense Emílio Goeldi, sob os auspícios do Conselho Nacional de Pesquisas.

(1) — Eram, antigamente, designados pelo termo "Uaupés", referência esta encontrada em diversos autores como p. ex. Silva (1962: 30).



lecidas mais antigamente" (Boas, 1947 : 18). Seu objetivo pode ser traduzido como uma consequência da materialização de certos processos mentais por meio de objetos culturais, destinando-se esses não apenas a servir como elemento decorativo, senão no papel de um símbolo detentor de significados sempre expressivos de fatores sociais diversos.

O estilo Tukano seria a derivação natural de uniformidades condicionadas pelo emprego constante de certos materiais, identidades tecnológicas, variadas combinações cromáticas fornecendo um aspecto formal determinado, fazendo com que o conjunto diferenciase das criações plumárias de outros grupos. Essa reunião de atributos permite caracterizar a produção plumária com relativa precisão.

Parafraaseando Darcy & Berta Ribeiro (1947 : 11), embora tenha sido a plumária, das artes indígenas, a que mais impressionou os primeiros europeus aqui chegados, como bem o demonstra Gaminha : "...cheio de penas pegadas ao corpo que parecia ascetado como Sam Sebastiam, outros traziam carapuças de penas amarellas e outros de penas vermelhas e outros de verdes...", os estudos a respeito são escassos.

Durante os primeiros séculos que nos separam do descobrimento, o interesse inicial por esta arte não ultrapassava os limites de descrições, inspiradas pelo cunho exótico que essas peças possuíam para a época. Com as viagens realizadas pelos naturalistas, os adornos plumários foram alvo de minuciosas descrições etnográficas, mas, raramente motivo de estudos etnológicos.

A maior parte das referências sobre plumária são encontradas em relatórios de viagem e monografias, apresentando apenas informações gerais sobre o uso e aquisição, dificilmente chegando a descrições do processamento técnico, sem a menor referência quanto a seu papel social. Nos últimos vinte anos os estudos sobre esta modalidade artesanal foram retomados, porém com diferentes conotações.

Abordando de forma sistemática problemas estilísticos, encontramos o trabalho de Berta Ribeiro (1957), referente à classificação de adornos plumários, no qual, ao lado de descrições técnicas e determinação tipológica, encontramos a divisão básica dos ornatos (suporte rígido ou flexível). O problema do simbolismo da arte plumária no contexto geral, é encontrado nos estudos de Darcy & Berta Ribeiro sobre a arte plumária dos índios Urubú-Kaapor (1957). Mais recentemente, ocuparam-se da problemática relativa a diferentes escolhas estéticas M. H. Fénelon Costa & M. H. Dias Monteiro (1968/1969) e Daniel Schoepf (1971), incluindo este último trabalho sobre plumária Kayapó, Wayãna e Urubú, a análise técnica e material dos ornatos, bem como um catálogo sobre os mesmos.

Tem havido pouco interesse pela arte indígena em geral, sendo que a região Negro-Uaupés não constitui exceção. Quando há necessidade de uma referência artística grupal, recorre-se quase sempre a uma hierarquia baseada em nossas categorias artísticas e suas divisões : escultura, gravura, pintura e cerâmica e, concomitantemente, aos materiais que lhes são afins. Desta forma temos, a *grosso modo*, como objetos representativos e esteriótipos, os bancos monóxilos dos Tukáno e a cestaria dos Baníwa.

Os adornos plumários são um dos mais característicos da região, porém hoje preteridos por outras expressões artísticas de maior aceitação pela população envolvente. Num primeiro *survey* impressionista e apoiados em Schoepf (1971 : 17) pensamos que as principais manifestações artísticas da Amazônia provêm não do esculpido e modelado, mas sim do trançado e amarrado.

Devido a certas características que lhes são peculiares, tais como sua larga distribuição geográfica, material, tecnológica e, principalmente, sua posição cultural privilegiada (artefatos desvinculados de utilização prática ou imediata, voltados para o embelezamento do próprio corpo e só alcançando plena expressividade quando colocado sobre o mesmo); ocupam, a nosso ver, os ornatos de penas, uma

posição verdadeiramente representativa, de aspectos diversos do pensamento e vida indígenas. Hoje em dia, com o intuito de uma melhor identificação com a população local, adotaram um trajar semelhante ao caboclo, caindo, paralelamente estes tipos de ornamentação em desuso.

ÀS COLEÇÕES TUKANO

O material estudado pertence aos acervos do Museu Nacional do Rio de Janeiro e Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém.

O número total de peças analisadas é de 450, sendo que 368 pertencem ao Museu Nacional e 82 ao Museu Goeldi. Deste total separamos 130 peças sobre as quais elaboramos nossas formulações. Tratam-se de coleções antigas, não ultrapassando a década de 30; havendo apenas uma exceção composta por peças coletadas em 1960.

Esta unidade cronológica revela-se extremamente interessante, pois como toda arte é condicionada pelo seu tempo, sua relativa ancianidade permite uma caracterização precisa, num espaço-tempo determinado e que serviria de base para confrontações posteriores com exemplares mais recentes, visando a constatação de mudanças estilísticas, técnicas, de matéria-prima ou o inverso (?).

Para a nomenclatura indígena recorremos à bibliografia, notadamente Silva (1962), sendo por conseguinte suscetível de modificações. Esperamos atingir não só a compreensão da nomenclatura indígena, como estabelecer suas relações com os modos particulares de classificar o Mundo.

Estas lacunas são todavia preenchidas pela constituição das coleções, abrangendo os tipos principais conhecidos da plumária do grupo. Koch-Grünberg (1900 : 285-86) nos

(2) — Os coletores constituíram-se em sua maioria de naturalistas viajantes ou então funcionários do S.P.I., não apresentando quase sempre, o catálogo geral, informações quanto a certas formulações que poderiam se apresentar sob o título "o arte-são plumista em sua sociedade tribal", um dos objetivos ulteriores de nosso estudo.

fornece uma idéia precisa da indumentária de penas; passamos a transcrevê-la em resumo, com o intuito de fornecer uma informação geral sobre os mesmos :

... na cabeça amarrrou-se uma larga faixa de penas amarelas e vermelhas de aracanga, embaalhadas das penugens brancas do urubutunga. A parte posterior estava grandemente ultrapassada por uma inserção de penas brancas de garça; uma pena caudal de arara vermelha de cujo meio pendia uma pena branca, esta aí enfiada horizontalmente. No punho esquerdo, cada dançarino postava uma barra ou galão de cordéis de pelo de macaco e penas coloridas afixadas à casca do fruto de tucumã. Abaixo do Joelho, as penas estavam circundadas por fitas tecidas de finos cordéis de fibras de carauá em desenhos de meandros e enfeitadas na parte externa com delicados pingentes de penas.

Cronologicamente apresentam-se desta forma as coleções, perfazendo um total de 130 peças :

1.
 - a) 1905
 - b) Theodor Koch-Grünberg
 - c) Rio Tiquié
 - d) 33 peças
 - e) Museu Paraense Emílio Goeldi
2.
 - a) 1917
 - b) Inspectoria dos Índios do Amazonas
 - c) Rio Uaupés
 - d) 15 peças
 - e) Museu Nacional
3.
 - a) Cerca 1920
 - b) Jaramillo Taylor
 - c) Rio Uaupés
 - d) 36 peças
 - e) Museu Nacional
4.
 - a) Cerca 1927
 - b) Kurt Nimwendajú
 - c) 3 peças
 - d) Rio Tiquié e Baixo Uaupés
 - e) Museu Nacional

é evidente que o material estudado não nos permite emitir considerações sobre a criação individual, em matéria de arte plumária, como também elucidar problemas referentes ao binômio arteção-sociedade, num contexto tribal. Tentamos, então a abordagem de sua decifração, como objeto cultural que é, tanto no plano do processamento técnico (transportando a matéria-prima da natureza à cultura) como no de sua expressão: o *estilo*, este proveniente de atitudes técnicas e padrões formais integrados, e por fim o adorno plumário como veículo de mensagens estéticas e sociais.

A MATÉRIA-PRIMA

É baseado na forma e textura do material plumário que o artesão irá executar o seu trabalho. A sua procura e posterior apreensão ou abate, figuram como uma das variadas atividades a que se dedicam os homens Tukano. As anotações bibliográficas a respeito são muito restritas e quase sempre redundam no simples relato da caçada, sem especificações sobre a posterior utilização. Os Tukano (Silva, 1962: 243-44) praticam a caçada de tocaia (*pekakége du'tigö* ou *pekáya pé sá kö*), onde armam jirais em lugares mais freqüentados por certos pássaros que vêm se alimentar de frutos. Ali esperam em tocaia imitando o pio das aves que desejam matar. Outro processo empregado é a caçada de armadilha (*pekáye kó yuró*), usada também para pequenos animais; é feita com uma haste flexível e um laço. Koch-Grünberg assinala que a caça a certas aves, como o mutum, era feita com zarabatana (3).

Os Tukano mantêm variadas espécies de avifauna em cativeiro: papagaios, periquitos, araras, japus, japins ... "que se encontram em quase todas as habitações do Calari" (Koch-Grünberg, 1909: 253). A análise do material — confirmada por inúmeros viajantes que visitaram a região do

(3) — Arma constituída por longo tubo oco, pelo qual são sopradas pequenas setas envenenadas.

Uaupés em séculos passados — indica-nos que estes índios possuíam criação de aves domésticas: galináceos e perus, notadamente, empregando suas penas de uma forma sistemática na confecção de adornos (4).

Dada a grande dificuldade de obtenção desta valiosa matéria-prima, a mesma recebia um tratamento especial. Amarram as penas uma a uma em feira, utilizando-se de um fio de tucum torcido. O acondicionamento era feito em uma caixa retangular de talo de miriti (*mahã poari-karo*).

O repertório plumário Tukano não se caracteriza por uma muito grande variedade, como pode ser constatado no quadro abaixo:

ESPÉCIE	N.º DE PEÇAS
<i>Casmerodius albus</i>	41
<i>Cairina moschata</i>	2
<i>Spizaetus ornatus</i>	1
<i>Mitu mitu</i>	3
<i>Crax</i> sp	27
<i>Crax allector</i>	10
<i>Gallus domesticus</i>	11
<i>Meleagris gallopavo</i>	2
<i>Eurypiga helias</i>	2
<i>Ara macao</i>	32
<i>Ara cholopectera</i>	1
<i>Amazona</i> sp	29
<i>Ramphastus</i> sp	58
<i>Cotinga cotinga</i>	3
<i>Rupicola rupicola</i>	1
<i>Ostinops</i> sp	39
<i>Dacnis cayana</i>	1

Generalizando, podemos resumir a listagem acima em três grandes divisões, observando o caráter do tamanho apresentado por cada espécime:

(4) — Métraux (1928: 182) ... "lés Indiens du haut Amazone connaissent les poules et les élevent dans leurs basses-cours depuis exactement trois siècles".

Aves — garça, pato do mato, gavião de penacho, mutum, peru, galo doméstico, pavãozinho do Pará, arara, papagaio, tucano, galo da serra e japu — acima de 25 cm.

Pássaros — anambé roxo — entre 15 e 25 cm.

Pássaros pequenos — sai azul — abaixo de 15 cm.

Os Tukano utilizam em muito maior escala as aves, em detrimento aos demais. Carvalho (1951 : 6-7), admite que a não escolha de pássaros pequenos, significa uma escolha aparentemente ditada pela tradição artesanal e não uma incidência do meio natural. Esta formulação pode ser sublinhada e ilustrada pela constatação de vasto emprego de penas de diversos ranfástideos; — os Tukano se auto-denominam Dáxsea, significando em português tucano; seu uso seria, talvez, uma solução artesanal de unir o mundo-cultural ao mundo-natural, numa tentativa de identificação dos Tukano-homens com os tucano-aves ?

Uma outra determinante para a escolha deve ser em grande parte determinada pela escala cromática oferecida por certas espécies, estas mais raras do que as demais, já que a avifauna da área de floresta é constituída principalmente de galináceos de cores sombrias, não apreciadas pelos plumistas, afirmativa que de certa forma explicaria a pouca diversidade ornitológica. Não queremos, todavia, restringi-la unicamente a estes fatores cromáticos. Não deve, também ser negligenciado o processo aculturativo que sofre desde aproximadamente três séculos os índios do Uaupés e afluentes. Esta penetração acarretou de alguma forma uma modificação em seu ecossistema. De igual importância é a estrutura peculiar de cada pena ou pluma (ex.: caudais de arara, dorsais de garça) oferecendo ao plumista uma matéria-prima por assim dizer "secundária" dadas as suas características formais, que ele explora ao confeccionar os seus adornos : pequeninas penas como arremate, as longas, caudais, em feixes de penas, as dorsais ligeiramente encurvadas, emplumadas por imbricação. Essa grande variedade formal é bem representativa, não chegando, no

entanto, a ultrapassar a cromática. Pode ser resumida em três categorias principais :

1) Penas — provenientes da cauda ou asa, os maiores elementos da plumagem, caracterizados pelo aspecto fusiforme de superfície contínua;

2) Plumais — elementos da cobertura das costas, do abdome, mais largas e arredondadas;

3) Penugem — pequenas plumas do pescoço, das costas e do abdome, possuindo estrutura descontínua (5).

A escolha do plumista, não é só efetuada em termos de cor, mas visando sua estrutura. Cada uma destas categorias obedece a uma forma de fixação diferente. Muitas vezes ele vai além da estrutura primária do material, modificando-a ou adaptando-a às suas exigências e necessidades.

Certas qualidades de forma e textura das penas são exploradas pelo plumista, que joga com estes contrastes. Os Tukano possuem certas preferências baseadas unicamente em função destes dois componentes, como por exemplo as esvoaçantes "aigrettes" de garça, como elemento substituinte dos grampos para occipício. Estas penas, dorsais, foram escolhidas unicamente devido a sua estrutura, pois as mesmas garças que as fornecem possuem outras tantas belas penas brancas nas asas.

Esta simples exploração de características estruturais e formais não expressa, contudo, a totalidade de virtuosismo que pode ser atestado pelas técnicas de transformação e amarração, pois a primeira encontra-se sujeita ao estoque natural ao passo que a segunda submete-se à invenção e criação do plumista.

ESCOLHA CROMÁTICA

A cestaria e outros utensílios indígenas se distinguem pelo acabamento, a plumária se destaca pela densidade e

(5) — Schoepf (1971 : 25).

QUADRO DE INCIDÊNCIA CROMÁTICA

COR	TONALIDADE	ESPECIE ORNITOLÓGICA
Branca	Textura Textura Textura	<i>Casmerodius albus</i> (penas) <i>Ramphastus</i> sp (plumas) <i>Crax</i> sp (penugem) <i>Crax alector</i> (plumas penugem)
Amarelo	Sulferino (1.2) Canário (2) Limão (4.2) Ranúnculo (5.1) Nápoles (403.2)	<i>Ramphastus</i> sp (plumas) <i>Ostinops</i> sp (penas) <i>Amazona</i> sp (penas, plumas) <i>Amazona</i> sp (penas, plumas) <i>Gallus domesticus</i> (plumas)
Laranja	Cádmio (8) Tangerina (9.2)	<i>Ramphastus</i> sp (plumas) <i>Rupicola rupicola</i> (plumas)
Vermelho	Saturno (13.1) Mandarim (17) Vermelho (18.1) Alemao (717)	<i>Amazona</i> sp (penas, plumas) <i>Ramphastus</i> sp (plumas) <i>Ara macao</i> (penas, plumas) <i>Ramphastus</i> sp (plumas)
Azul	Cobalto (44.1) Oriental (47.2) Capri (52.1)	<i>Cotinga cotinga</i> (plumas) <i>Ara macao</i> (penas) <i>Dactis cayana</i> (plumas)
Verde	Petitpols (61.1) Uranio (63)	<i>Amazona</i> sp (penas, plumas) <i>Amazona</i> sp (penas, plumas)
Marron	Marron granada (00918)	<i>Eurypygia hellas</i> (penas)
Preto	Textura Tex. esverdeada Tex. esverdeada Tex. esverdeada Tex. acobreada	<i>Ramphastus</i> sp (plumas) <i>Crax</i> sp (plumas) <i>Crax alector</i> (plumas) <i>Cairina moschata</i> (plumas) <i>Melleagris gallopavo</i> (plumas)
Bicolores	Amarelo-preto Vermelho-amarelo Vermelho-azul Branco-preto	<i>Ostinops</i> (penas) <i>Amazona</i> sp (penas) <i>Ara macao</i> (penas) <i>Spizaetus ornatus</i> (plumas)
Tricolores	Vermelho-azul-verde Amarelo-vermelho- -verde Morrom-preto-amarelo	<i>Amazona</i> sp (penas) <i>Amazona</i> sp (penas) <i>Eurypygia hellas</i> (penas)

profusão das cores, não só do espectro cromático, mas também propriedades de brilho e metalização.

A seleção operada pelas tradições artísticas tribais recadem muitas vezes em sutis nuances de cor de uma ou outra pena, desprezando na maior parte das vezes o cromatismo que representaria a totalidade dos pássaros empregados. Encontramos, assim, certas aves que contribuem com apenas uma pequena parte de seu potencial plumário. Entre os Tukano temos como exemplo o japu (*Ostinops*-sp) do qual só utilizam certas penas da cauda. Quando a nuance desejada não pode ser encontrada em seu estado natural, modificam-na artificialmente.

O quadro ao lado, baseado em Wilson (1941) é apenas uma tentativa de determinação da cor dominante de cada pena e não de todas as nuances de colorido.

Apesar da grande diversidade de nuances cromáticas, as combinações são pouco variáveis. Fundamenta-se a plumária Tukano nestas quatro cores: vermelho, preto, amarelo e branco. A quase totalidade dos ornatos, porém, apresenta a associação bicolor do vermelho ao amarelo, seguida em incidência da combinação tricolor: branco, vermelho e amarelo. Outras tonalidades como o azul, apresentam-se esporadicamente, sempre em pingentes, nunca constituindo-se em elemento de realce extraordinário. O verde só é encontrado nas penas multicolors da *Amazona*, jamais numa peça inteira. Aliás o desinteresse por esta cor é observado na plumária de outros grupos indígenas (6). As penas multicolors não são particularmente apreciadas, grande parte das que são empregadas, constituem-se em penas de pagamento, vermelho-amarelas não fugindo à combinação tradicional; assim como as de cores pardacentas e acinzentadas. O senso estético, leva-as a estimarem a pureza das superfícies uniformes e francas que se destacam de uma forma nítida.

(6) — Um dos fatores desta ocorrência poderia ser o meio ambiente, a floresta, que devido as suas características não ofereceria contraste às penas verdes.

A harmonia das cores obedece em alguns casos a oposição de cores contrastantes. Por exemplo o vermelho se contrapõe ao negro e este ao amarelo. Formam-se campos delimitados onde se pode observar com precisão o término de uma disposição de penas e o início de outra (ex.: adornos para pente). Em outros casos (e como dito anteriormente) a superposição de penas de duas cores diferentes, vermelho e amarelo é feita de forma a apresentarem-se à distância como uma terceira tonalidade: o laranja; nestes casos, os campos cromáticos fundem-se. Uma outra característica, seria enfim a monocromia. Nestas penas as variações são feitas em função do material mas não de cores. Várias outras combinações cromáticas foram encontradas; constituem-se, porém de peças de pouca relevância e sua declinação tornar-se-ia entadonha.

TÉCNICAS

Basicamente, o tratamento recebido pelas penas e plumas, pode ser assim apresentado: técnicas de transformação e técnicas de amarração.

Esses processos são variados e visam não só modificações de colorido e estrutura das penas, como também quando de sua reunião, conferir-lhes aspectos múltiplos e de valorização da matéria-prima.

O cumprimento das determinantes culturais do primeiro destes processos (visando mudanças cromáticas), estão sujeitos à falta de penas apropriadas; o intuito de diminuir seja a fadiga da coleta ou então procura de um determinado tom intermediário. Podemos exemplificar com as faixas frontais, cujas feiras superiores sofreram esta transformação. A coloração obtida é o alaranjado, cor secundária derivada da mistura do vermelho com o amarelo, estas muito apreciadas pelos Tukano.

Os processos podem ir desde a passagem da pena no calor da chama ou vapor, à cocção de penas brancas em tintura de Pau-Brasil, e até aos mais complicados procedimen-

tos denominados pelo termo "criolo" — "tapirage" (?). Assim certas tribos arrancavam as penas verdes dos pássaros e deixavam crescer as amarelas produzidas pela aplicação do sangue de uma certa rã (*Rana tinctoria*). Outro efeito similar era obtido com substâncias vegetais — raízes de Iogoguigo e frutos de nibadenigo. Vários autores, entre os quais Nordenskiöld e von Ihering, assinalam que a transformação colorística operada em psittacídeos era devida a distúrbios endócrinos, provocados pelo regime alimentar — banha de pirarucu ou de pirarara entre outras — são os chamados papagaios "contrafeitos".

O segundo destes processos é baseado na classificação de Schoepf (1971: 27) — *Técnica de Corte*.

Entre os Tukano ela não é grandemente desenvolvida, abrangendo unicamente duas categorias que vão desde o desbaste do canhão e seu posterior aparamento, até recortes mais elaborados. Esta operação possibilita o aprimoramento técnico, pela substituição da forma naturalmente arredondada das penas pela linha reta, obtida pelo corte. Conseguem, além disto modificar a sua estrutura natural, conferindo-lhes maior leveza e flexibilidade:

1) Corte horizontal — Consiste em cortar a parte superior das penas ou plumas por ocasião da montagem em feira, podendo ocorrer em outros adornos. Oferece como resultado o contorno bem delimitado, notadamente quando há diversidade cromática, acentuando desta forma o contraste. Este processo é empregado notadamente nas faixas frontais e adornos para pente.

(7) — Por ocasião da identificação ornitológica o Dr. Helmut Sick, do Museu Nacional, observou serem certas penas o produto de modificações colorísticas artificiais. Em Wallace (1939: 376) a seguinte referência foi encontrada: "Arrancam as que sejam pintar e na cicatriz ainda fresca, inoculam a secreção leitosa da pele de uma pequena rã ou mesmo de um sapo. As outras penas, que crescerem ali, ficarão com uma cor amarela ou alaranjada, não se notando qualquer mistura de azul ou de verde como as do estado natural da ave". Goldman (1948: 776) também confirma a prática da tapirage.

2) Corte vertical — Consiste em cortar a pena no seu sentido longitudinal dividindo-a em duas. Com este procedimento, torram-na algo espiralada e extremamente leve, o que ocasiona a sua movimentação simultânea com a do portador. Os melhores exemplos são encontrados nos grampos para occipício e pingentes de pentes.

Finalmente encontramos uma técnica que não chega a modificar completamente a estrutura da pena, mas sim conferir-lhe maior solidez — trata-se da colagem de duas penas (geralmente as caudais, de arara), que são unidas entre si com pequenos pontos de cerol, surgindo então, como que uma única pena muito mais rija.

TÉCNICAS DE EMPLEUMAÇÃO

É neste domínio que podemos melhor observar o virtuosismo do artesão na posse completa dos procedimentos técnicos, por sua vez resultantes de uma regularidade automática do movimento.

Muito embora a matéria-prima apresente grandes dificuldades de fixação (um único ponto), vários e engenhosos processos foram elaborados.

Dentre estes — duas amplas categorias — a amarração propriamente dita e a colagem, resumem os procedimentos técnicos. Cada uma destas duas grandes divisões se multiplica em várias subdivisões (montagem em fiação, trama do tecido, fixação a pontas de varetas, mosaico de penas, etc.). Isto é demonstrativo das diferentes maneiras de amarrar, adotadas pelo artesão, que utiliza como coadjuvantes outros materiais animais e vegetais.

Nas técnicas de emplumação, a terminologia empregada é a seguinte :

Fio — bem fino e feito de tucum torcido, muitas vezes é recoberto de cerol.

Cordel — nome genérico, incluindo todas as modalidades, exceto as feitas com tucum; designa também o suporte

onde são montadas as penas, adquirindo o sufixo *base*. A mais das vezes é feita de algodão.

Corda — bem mais espessa que as anteriores. Confeccionada com pelos de Japurá (*Potos flavos*) ou macaco coxio (*Pithecia pithecia*) entre outros.

Esse material é utilizado para amarrar a pena ou pluma a um suporte qualquer e para isto empregam variados nós, que na plumária Tukano possuem duas grandes divisões :

1) *Em descontinuo* — quando o nó é único, amarrando-se somente o canhão de uma só pena, ou um molho de penas, sem continuar até a seguinte. Geralmente constitui-se de diversas voltas arrematadas por um pequeno nó, ou então revestem-no de cerol para melhor fixação; pode ser móvel ou imóvel. No primeiro caso, as penas podem se deslocar ao longo do cordel-base unindo-se ou separando-se, no segundo isto não ocorre, pois o nó as impede de deslizarem.

2) *Em continuo* — quando o fio de amarração após atar o canhão com um nó, continua até a próxima pluma ou tufo de plumas. Este tipo de amarração compreende — nó em espiral simples (o fio de amarração dá apenas uma volta em torno do canhão da pluma. Este é o mais comumente empregado). Nó em espiral múltiplo (o fio de amarração dá várias voltas em torno do canhão da pluma). "Ponto de casear" (é executado em torno do cordel-base, no intervalo entre uma pena e outra. Esta amarração é sempre conjugada àquela em espiral simples ou múltiplo).

Devemos também assinalar a pouca frequência do fio-guia, que tem como objetivo manter as penas equidistantes. O único exemplo constatado é o da faixa frontal (fieras superiores).

Quanto às técnicas de união de materiais, adotamos quando possível os critérios estabelecidos por Berta G. Ribeiro (1957).

TÉCNICAS DE AMARRAÇÃO

Encontramos na plumária Tukano :

1) Feiiras de penas — Consiste na fixação ao longo de cordéis em sentido horizontal, de penas ou plumas, trespassando-se o canhão sobre um cordel-base, amarrando-se com um atilho contínuo em espiral simples ou múltiplo ou ainda por um nó descontinuo. É a forma de emplumação mais freqüente. Diríamos que é o elemento básico da plumária Tukano, onde o artesão provido destas feiiras de penas, acrescenta-lhes novos elementos ou as adapta aos mais diferentes suportes. Como exemplo temos as grinaldas, faixas frontais e as feiiras de penas propriamente ditas.

2) Emplumação em roseta — Fixação em torno de cordel, de plumas armadas com o lado avesso para fora, em volta do suporte com nó em espiral múltiplo, descontinuo, imóvel Exemplo : pingente dorsal.

3) Emplumação imbricada em círculo — Fixação em torno de hastes em sentido vertical, de plumas armadas com o lado direito para fora. Exemplo : adornos para pente.

4) Emplumação em pétala — Fixação a uma das faces de uma haste de tufos de penugem com o lado avesso da penugem para fora. Exemplo : faixa frontal (camada inferior).

5) Emplumação em feixe a um cordel, em sua extremidade ou meio — Consiste em atar com um pequeno nó, uma ou mais penas, acompanhadas de tufos de plumas. Esta emplumação é também muito difundida, sendo encontrada em todas as braçadeiras e nos diversos pingentes.

6) Encaixe de penas ou plumas — Constitui-se na fixação a sementes, caramujos, carapaças de buprestídeos e outros, de tufos de plumas e/ou molhos de penas por meio de um atilho que atravessa o orifício aberto da semente, etc.. Exemplo : pingente para as jarreteiras.

TÉCNICAS DE COLAGEM

Emplumação arminhada — É a mais freqüentemente encontrada. Consiste na colagem de penugem branca de passaros, aos mais diversos materiais. Os Tukano empregam-na para enfeitar penas longas e também revestindo o cordel encerrado que sustenta os pingentes.

CONFECÇÃO DOS ADORNOS

Resulta a união dos diversos elementos formais (penas e suportes), na última etapa dos processos de criação plumária. Pode ser considerada como um trabalho de síntese, onde o plumista reduz a uma forma única e definitiva o material extraído dos processos de transformação ou fixação, associados aos componentes do suporte.

A plumária do artesão Tukano é quase sempre o produto de uma criação compósita, interdependente. Muito embora algumas delas possuam uma certa independência, no sentido de sua utilização isolada. Temos como exemplo desta independência, dos diversos elementos de um todo, as denominadas coroas radiais. Estes ornatos são constituídos de três partes distintas : um suporte de palha trançada, uma grinalda, constituída de quarto feiiras de plumas e uma feiira de penas. As variações possíveis incluem o uso das três peças juntas, do suporte e grinalda, do suporte e feiira de penas e a grinalda em separado. Além desta diversidade de reunião de elementos para um fim formal e soluções estéticas diversas, esta independência atende também às necessidades de acondicionamento — retiram a parte plumária do suporte trançado, guardando-a em caixas apropriadas. Em Koch-Grünberg (1909-297), encontramos a seguinte anotação a respeito :

...alguns velhos contaram as diversas peças e guardaram os enfeites de penas para o cabelo e as tangas, cuidadosamente em uma caixa alongada feita de tiras de folhas de palmeira, entre pedaços de lãber.

Em toda peça de plumária, o suporte desempenha um papel importante. Para muitos autores, ele possui um caráter distintivo: suporte rígido (trançado), suporte flexível (tecido).

Estes critérios, baseados na natureza e na extensão de flexibilidade, implicando a matéria-prima utilizada; possuem como legítimos representantes na primeira categoria os Boróro, Karajá e outros, e na segunda os Kaapor e outras tribos Tupi. Os ornatos Tukano se enquadrariam num terceiro estilo, dotado de qualidades das duas grandes divisões. Não só encontramos suportes rígidos (coroas radiais, grampo para occipício), onde este elemento possui um grande destaque, determinando a forma do adorno; como também peças de suporte flexível (faixa frontal, pingente dorsal), onde este pouco influencia a morfologia dos mesmos.

Esta dualidade é bem demonstrativa da grande habilidade técnica e manual dos artesãos Tukano. A plumária, devido às características de seu material de execução, detentores de extrema fragilidade, requer esta técnica apurada, necessária para que as peças possuam um mínimo de solidez em sua utilização periódica.

CONCLUSÕES: A PLUMÁRIA COMO OBJETO DICOTÔMICO

Na procura de um conceito que pudesse definir o termo *estilo*, emprestamos a dois autores suas palavras. Boas (1947: 17), apresenta uma idéia de repetição:

...sem estabilidade na forma dos objetos manufaturados ou de uso comum não há estilo, e a estabilidade da forma depende do desenvolvimento de uma alta técnica ou em alguns casos do uso constante da mesma classe de produtos naturais.

Diferentemente, Duvignaud (1970: 54) propõe a expressão:

...atitudes estéticas que adotadas numa mesma época, mesmo se essa época postula oficialmente uma imagem única da expressão, um "estilo".

Nossa preocupação é, sob estes dois focos apresentar a plumária Tukano, seu *estilo*, caracterizado não só por aspectos formais e de matéria-prima como também de sua expressão, condicionada a uma época e que transborda dos limites do campo visual, transmitindo-se em atitude como um...acordo mais ou menos sólido que se estabeleceu entre o espaço social e a experiência estética (Duvignaud, 1970: 55). Esta última conceituação teve de ser abordada superficialmente devido à carência de dados mais concretos sobre o relacionamento índio-plumária, e que só podem ser supridos por pesquisas de campo.

Condiionada à utilização de determinados materiais comuns, a produção plumária da Amazônia possui uma certa identidade, evidentemente sobressaem diferentes particularidades que não permitem que se fale num *estilo* formal único abrangendo toda esta região. Formaram-se núcleos estilísticos, alguns determinados pela filiação lingüística, outros pela área geográfica ocupada e ainda temos o fato de que uma única tribo tenha desenvolvido um *estilo* próprio.

A área do rio Negro e afluentes oferece um quadro em que encontramos um aspecto formal semelhante e comum⁽⁸⁾, provavelmente de origem Tukano ou por estes absorvido de outras tribos e posteriormente disseminados em seu constante processo de "tukaniização"⁽⁹⁾.

Os objetos figurativos compõem um código cuja decifração é indispensável ao conhecimento da sociedade, os seus meios técnicos de produção e materiais empregados

(8) — Foi feita constatação de adornos similares aos Tukano entre os Stuci (Baniwa) em peças do acervo do MPEG.

(9) — É também viável a hipótese de que as peças de adorno foram espalhadas devido às trocas efetuadas, tornando-se elas um artigo de comércio. Em muitos livros de naturalistas viajantes, encontram-se referências sobre o alto preço requisitado nas trocas por objetos de plumária. Do catálogo geral do Museu Nacional (n.º 19596, coletor Nimuendajú), foi colhida a seguinte informação: Estas peças são fabricadas pelos índios Deçanas que vendem enfeites de dança aos índios do Laupés do Alto Ayari. Por um enfeite completo eles exigem em pagamento uma espingarda e às vezes ainda munição e outras mercadorias.

condicionam à especificidade de sua linguagem (Francastel *apud* Costa, 1971 : 126). Com esta afirmativa, Francastel incita à decifração do código tribal. O primeiro passo a ser dado nesse sentido, seria o da descrição de seus componentes : material, técnico e de execução que levariam aos critérios classificatórios, no plano o mais concreto possível, visando a sua caracterização, que se abriria posteriormente no conhecimento da sociedade.

Cada peça de plumária, além de suas características de colorido, textura, técnica, possui outros tantos atributos que fazem com que cada elemento se torne singular, individual (10), tendo contudo uma determinante comum que a identidade com suas congêneres, como resultante lógica de um processo de atitudes repetíveis.

Na tentativa de caracterização do *estilo*, abordamos em primeiro lugar seus componentes materiais e técnicos, representados nas combinações de elementos os mais comuns e estatisticamente os mais freqüentes e, na medida do possível, encontrados em todas as peças do repertório, descedo, posteriormente a considerações mais particulares, que viriam enriquecer o quadro inicial de freqüência estatística. Partimos de atributos gerais à outros mais específicos, numa progressão que visaria eliminar os detalhes de individualização ocorrentes até alcançar o verdadeiro conjunto formal e técnico, capaz de determinar com precisão uma manufatura Tukano.

Os mais variados elementos de ordem material contribuem para a criação de um adorno : pelos de macaco, se- mentes diversas, fibras vegetais, lascas de madeira, acor- tando quase sempre formas contrastantes e de oposição, sejam elas refletidas em materiais afins (cromatismo) ou diferentes (pena, palha) alcançando até a montagem dos or- natos e sua utilização sobre o corpo.

(10) — Esta individualidade é bem exemplificada com os grampos para occipício em que o retângulo trançado oferece uma grande variedade de combinações e tamanhos.

Baseados quase que exclusivamente nas cores : verme- lho, preto, amarelo e branco e suas nuances, os Tukano dis- põem-nas em camadas sucessivas, contrastando-as, como se pode ver, por exemplo nos pentes. Este contraste é acen- tuado aparando-se a parte superior das penas e plumas, de modo que é observado nitidamente o término de uma feira e o início da seguinte.

1 Estatisticamente menos relevante, mas suficientemente presente para se tornar uma característica, é a procura de um tom intermediário — o laranja. Este é conseguido por meios artificiais (tapirage) nas penas de papagaio (11) ou en- tão utilizando-se de um truque ótico constituído pela inter- cessão de feiras de plumas amarelas entre duas outras, ver- melhas. No ponto extremo é observado o emprego de uma única cor, sendo que os efeitos de oposição são consegui- dos pela variedade estrutural no uso de texturas diferentes, embora pertencentes à mesma ave.

Uma característica, possuidora de determinantes esté- ticos é a incontestável preferência por cores puras e super- fícies uniformes que se destacam de uma forma nítida. As- sim as penas multicores e estriadas, bem como as par- centas, são pouco utilizadas e nunca num adorno de cabeça; aliás o apurado senso estético e habilidade artesanal asso- ciado à tradição artística tribal, levam o Tukano a esmerar-se na confecção dos ornatos cuja colocação no corpo humano torna-os estáticos e consequentemente mais visíveis, sendo alvo de uma mais pormenorizada atenção, estes constituem os adornos de cabeça. Os demais (tronco e membros) de- vido a sua grande mobilidade, cuja apreciação minuciosa é por isso dificultada, recebem um tratamento menos cuida- doso. Nos primeiros observa-se uma rigidez, na escolha tanto do material como cromática, podendo ser apreciada uma certa simetria nestes ornatos. No segundo caso, ela não é tão rígida assim, quebrando-se os padrões pela intro- dução de penas discrepantes e cujo efeito seria como se

(11) — Reportar-se ao assunto referente às técnicas.

fosse executado com "sobras" de material. Também pode ser levantada a hipótese de que, devido a este fator (mobilidade), tenham sido os adornos dos membros os primeiros a apresentarem sinais visíveis de aculturação e os sintomas de uma "kitschização" (12) em ocorrência da decadência dos padrões artísticos tribais.

A técnica de emplumação preponderante é a armação sobre fios torcidos de tufos de plumas ou molhos de penas, constituindo as chamadas fieiras. Esta modalidade é por assim dizer a "base" da plumária Tukano, pois é partindo desse elemento, acrescido de outros e adaptado aos mais variados suportes, que ele constroi os seus diferentes ornatos.

Em outra solução técnica, algo menos elaborada e utilizada unicamente sob a forma de pingente ou então arreamando um cordel de sustentação, é o encaixe de penas ou plumas a extremidades de fios ou cordéis.

A dicotomia, incessantemente procurada pelo plumista, pode ser encontrada em um detalhe que por si próprio não constitui em fator de destaque, mas que após atenciosa observação, mostra-se possuidora de grande expressividade e distribuída por quase todos os tipos de ornatos. Seria o que Boas (1947: 62) denomina de *padrão marginal*. No caso da plumária, sua função, como também a explicação de dualidade, pode ser interpretada primeiramente como uma modalidade técnica que visasse o acabamento do ornato e, secundariamente, uma solução estética, ambas, porém, buscam uma limitação formal que acentua a forma do objeto, encerrando-a e a separando do espaço que a rodeia. Apresenta-se sob diversos aspectos, sendo que o preponderante é constituído por penugem branca de mutum (*Crax sp*) formando um indefinido e alvacento campo que margeia as testas e envolve a vareta de sustentação dos grampos, entre outros.

(12) — Les mauvaisés réalisations dépourvues d'art et de soin, avec un matériau de remplacement. (Moles & Wahl, 1969: 111).

Na estruturação de uma peça, onde um suporte recebe a parte plúmea para juntos se tornarem um ornato, este suporte possui um lugar destacado, contribuindo não só para a forma do adorno como também sendo parte integrante do mesmo e operando como elemento estético, e até mesmo nesta modalidade existe a busca da oposição — da rigidez à flexibilidade — um suporte rígido ostentando emplumação esvoaçante ou então penas compactamente reunidas, montadas em suporte flexível.

Quando se trata da utilização sobre o corpo, ganhando então o ornato a sua plena expressividade, constatamos mais uma vez esta dualidade, esta ambivalência. Sem exa-gerar podemos dizer que ela se acentua, os diversos adornos rígidos e flexíveis se sobrepõem, encaixam-se uns aos outros como peças de um quebra-cabeças, do qual, somente os Tukano conhecem a solução e a chave do significado social e representativo; aquele acordo entre o espaço social e a experiência estética (Duvignaud, 1970: 55), que se manifesta em sua plenitude, assumindo inteiramente seu papel de transmissor de uma mensagem tanto de ordem estética como social, em declarada dicotomia de objetivos.

A título de exemplo, apontamos, que além de sua utilização natural sobre o corpo humano, certas peças são usadas também para ornamentar instrumentos musicais ou então máscaras de dança, como é o caso dos grampos.

Em resumo :

Pensamos que a arte plumária Tukano (13) é representativa de um conjunto estilístico regional agrupando comunidades do rio Negro e afluentes, no que Galvão (1959: 16) denomina de "província cultural", assinalando que as "duas grandes tribos Baniwa e Tukano partilham de traços cultu-

(13) — A sua análise e caracterização estão enquadradas num espaço-tempo determinado, quando existiam efetivamente, pois de nos- sos dias constituem elas "peças raríssimas, ignorando a nova geração a técnica de confecioná-las" (Galvão, 1959: 35).

rais basicamente semelhantes". No que mais particularmente diz respeito a este trabalho esses traços culturais seriam o uso de . . . coroa e diademas de penas, assentados sobre base rígida, circular, trançada em palha, como o característico penacho de aigrettes. Constatata-se que esta área geográfica desenvolveu um *estilo* próprio e comum, fruto de uma amagamação de estilos diversos, pertencentes a cada uma das tribos.

Relação dos componentes estilísticos predominantes (14):

- 1 — Caráter compósito — diversidade de material;
- 2 — Cromatismo — uso quase exclusivo de vermelho, amarelo, preto e branco; tendência à monocromia e às cores puras;
- 3 — Contraste — obtido pelas quatro cores básicas;
- 4 — Procura de um tom intermediário — o laranja;
- 5 — Preponderância da emplumação em feirã;
- 6 — Solução técnica — encaixe de penas plumas à extremidade de cordéis, uso do nó em espiral simples e múltipla;
- 7 — Presença do padrão marginal — como soluções técnica e estética;
- 8 — Importância formal do suporte.
- 9 — Caráter de oposição — suporte/parte emplumada;
- 10 — Ambivalência de uso — corpo/máscaras e instrumentos musicais.

AGRADECIMENTOS

Desejamos expressar nossos agradecimentos ao Dr. Helmut Sick pelos muitos ensinamentos e auxílio prestado ao identificar as espécies ornitológicas; ao Dr. Eduardo Galvão pelas leituras do manuscrito e especialmente às modificações sugeridas, e à Prof^ª Maria Heloisa Fénelon Costa, pelo cons-

(14) — Os componentes desta lista são os que caracterizam uma produção Tukano, isto não quer dizer que os mesmos não possam ser encontrados em produções de outras tribos.

tante incentivo e sugestão ao trabalho. Nossos agradecimentos ainda se estendem aos Profs. Paulo B. Cavalcante, Fernando Avila Pires e, em especial, ao Dr. Fernando C. Novaes, por terem-se ocupado de identificação da flora e fauna.

SUMMARY

Study of the Tukano indians featherwork collections, representatives of an stylistic regional set, gathering communities of the Negro-Uaupés rivers and their branches, on wich Galvão (1959 : 16) calls "the cultural province". Coming against the theories of Boas (1947) and Duvignaud (1970), it is tried the definition of its *style* characterized not only by formal aspects and raw-material but also by its expression extended to an epoch in which overflows the limits of the audio-visual field : figurative objects composers of a code whose solution is indispensable to the society knowledge, considering its technical and production ways as well as the material used keep the peculiarity of its language, in a word — a way of aesthetic and social messages.

It is also considered the kind of these productions, which offers museumgraphic criterions for identification and classification, based on the raw-material analysis (shape and texture) as well as feathering and tying technics.

At the end of the work one finds a list of the predominating stylistic and in appendix a catalog with the description of the main ornaments.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- BOAS, Franz
1947 — *El arte primitivo*. México, Fondo de Cultura Económica, 367 p., II.
- CARVALHO, José Cândido
1951 — Relação entre os índios do Alto Xingú e a fauna regional. *Publ. Avulsas Mus. Nac.*, Rio de Janeiro, 7, 32 p., II.

- COSTA, M. H. Fénelon & MONTEIRO, M. H. Dias
 1968-69 — Dois estilos plumários: barroco e clássico no Xingu. R. Mus. Paulista, São Paulo, n. ser. 18:127-143, 4 fot.
 1971 — O Kitsch na arte tribal. *Cultura*, Brasília, 1:124-130.
- DUVIGNAUD, Jean
 1970 — *Sociedade da arte*. Rio de Janeiro, Forense. 131 p.
- GALVÃO, Eduardo
 1959 — Aculturação indígena no Rio Negro. B. Mus. Pa. Emílio Goeldi, Belém, n. ser., *Antrop.* 7, 60 p., 18 est.
 1960 — Áreas culturais indígenas do Brasil 1900-1959. B. Mus. Pa. Emílio Goeldi, Belém, n. ser., *Antrop.* 8, 41 p.
- GOLDMAN, Irvin
 1948 — "Tribes of Uaupés-Caqueté region". In: *Handbook of South American Indians*. B. Bur. American Ethnol., Washington, 143. (3):763-867.
- IHERING, Rodolpho von
 1968 — *Dicionário dos animais do Brasil*. São Paulo, Univ. Brasileira. 790 p.
- KOCH-GRUNBERG, Theodor
 1909 — *Zwei Jahre unter den Indianern*. Berlin, Wasmuth, v. 1.
- MAICHER, José Maria da Gama
 1964 — Índios. *Grav de integração na comunidade nacional*. Grupo Lingüístico: localização. Rio de Janeiro, C.N.P.I. 264 p.
- METRAUX, Alfred
 1928 — La décoloration artificielle des plumes sur les oiseaux vivants. *J. Soc. Amer.*, Paris, n. ser. 20:182-192, 1 map.
- MOLES, Abraham & WAHL, Eberhard
 1969 — *Kitsch et objet*. *Communications*, Paris, 13:105-129.
- NIMUENDAJÚ, Curt
 1950 — Reconhecimento dos rios Içana, Ayari e Uaupés. Relatório apresentado ao SPI do Amazonas e Acre, 1927. *J. Soc. Amer.*, Paris, n. ser., 39:125-182.
- RIBEIRO, Berta
 1957 — Bases para uma classificação dos adornos plumários dos índios do Brasil. *Arq. Mus. Nac.*, Rio de Janeiro, 45:59-119.
- RIBEIRO, Darcy & RIBEIRO, Berta
 1957 — *Arte plumária dos índios Kaapor*. Rio de Janeiro, Set. kal. 154 p., II.

- ROYAL ANTHROPOLOGICAL INSTITUTE OF GREAT
 BRITAIN AND IRELAND
 1971 — *Guia prático de Antropologia*. Trad. São Paulo, *Cultrix*, 431 p.
- SCHOEPP, Daniel
 1971 — Essai sur la plumasserie des indiens Kayapó, Wayana et Urubú, Brésil. (Extrait. B. Mus. Ethnogr. de la ville de Genève, 14:15-68, II.
- SILVA, Alcionílio Bruzzi Alves
 1962 — *A civilização indígena do Uaupés*. São Paulo, Missão Salesiana do Rio Negro, 496 p.
- WALLACE, Alfred Russel
 1939 — *Viagens pelo rio Amazonas e Rio Negro*. São Paulo, Ed. Nacional, 668 p. (Brasiliense, 156).
- WILSON, Robert
 1938-41 — *The Wilson Colour Chart*. Great Britain, British Colour Council. 2 v.

Fig. 1

FAIXA FRONTAL — Mahã poá-ri

Museu Nacional, nº 14.811

Faixa tecida com fios de fibra. Das alças terminais pendem longos cordéis de pelos de japurá (*Potos flavos*). É guarnecida na face externa com três feiras de penas costuradas ao tecido e um arremate de penugem branca de mutum (*Crax* sp) de emplumação em pétala à uma lasca de taquara, presa à faixa suporte. As duas feiras superiores são de penas amarelo-alaranjado de papagaio (*Amazona* sp) e a terceira de penas vermelhas de arara (*Ara macao*).

Confeccionada por homem e utilizada em cerimonia denominado de *Acangatara* (língua geral) nome que também recebe este adorno. É ostentada cobrindo a testa e amarrada atrás.

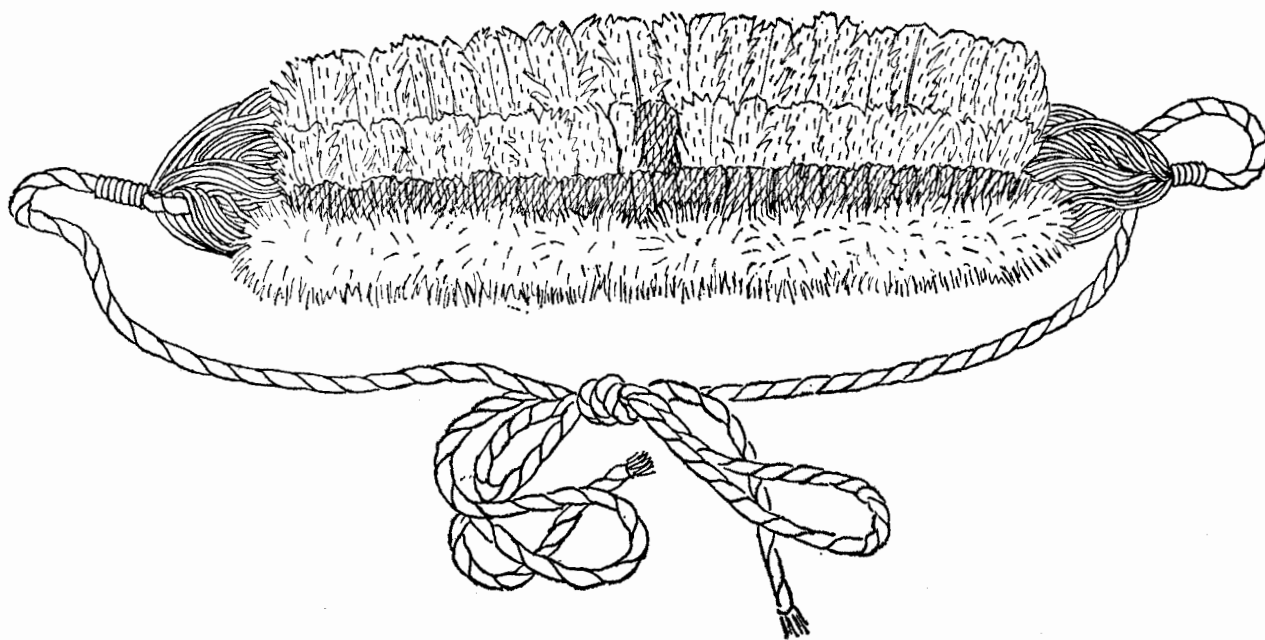


Fig. 2

GRAMPO PARA OCCIPICIO — Uká-pamá

Museu Paraense Emílio Goeldi, nº 620

Base rígida, retangular, trançada de lascas de arumã e cordéis de pelos de Iapurá (*Potos flavos*) e de macaco coxio (*Pithecia pithecia*). O adorno é encimado por molhos de longas penas brancas "aigrettes" de garça (*Casmerodius albus*), introduzidas entre as telas. Um pouco abaixo uma outra vareta, disposta transversalmente está solidamente amarrada às demais. Em cada extremidade encontra-se um tufo de plumas brancas da mesma ave. De uma extremidade à outra corre uma fileira de meias-penas brancas deste ardeídeo. Para fixação uma longa vareta aguçada é presa ao adorno por duas laçadas.

Confeccionado por homem e utilizado pelo mesmo espetado verticalmente na cabeleira na região do occipício. Acompanha o Mahã posarí nas cerimônias do Acançatara.

Fig. 3

GRAMPO — Mahã pixkô-rô

Museu Paraense Emílio Goeldi, nº 244

Uma haste de madeira aguçada na ponta à qual é atada uma pena, caudal, de arara vermelha (*Ara macao*). Possui um pingente formado por uma meia pena branca de garça (*Casmerodius albus*) pendente da face anterior da pena.

Confeccionado por homem e usado em cerimonial colocado transversalmente na cabeleira.

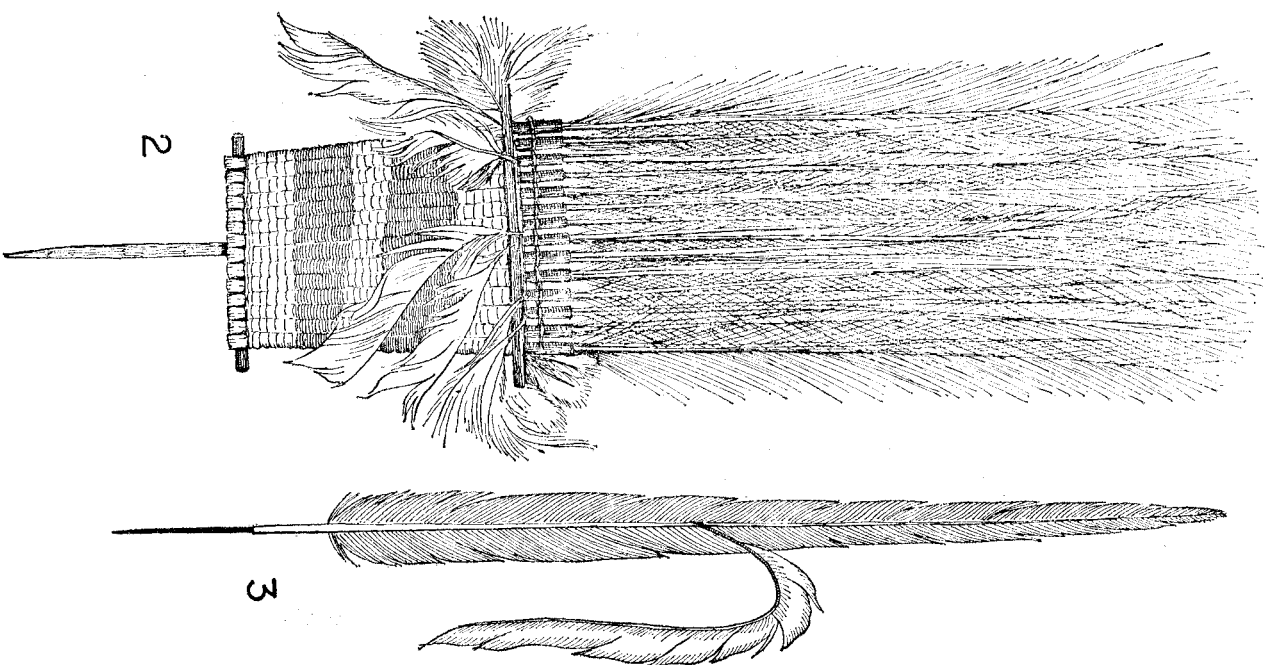


Fig. 4

PENTE — **Waxtá-u-ro**

Museu Paraense Emílio Goeldi, nº 251

Confeccionado com lascas de paxiúba, possuindo em cada extremidade um adorno plumário, feito com varetas de emplumação imbricada em círculo com plumas vermelhas e amarelas de tucano (**Ramphastos** sp). O adorno esquerdo possui em sua extremidade seis penas esbranquiçadas de galo doméstico (**Gallus domesticus**) além de três pingentes, sendo que o da extremidade é formado por um fio recoberto de penugem branca de mutum (**Crax alector**) e uma pena branca de garça (**Casmerodius albus**), ladeada por 2 negro-esverdeadas de pato (**Cairina moschata**), a intermediária é composta por duas penas amarelas de japu (**Ostinops** sp) ladeadas por plumas vermelhas e amarelas de tucano (**Ramphastos** sp) e plumas negras e brancas do crocício citado. Do encaixe outro cordel recoberto de penugem branca de mutum, sustenta plumas brancas da mesma ave, e duas penas amarelas de japu. O ornato direito ostenta em sua base plumas alvacentas de mutum, possuindo igualmente três pingentes sustentados por fios recobertos de penugem branca do mesmo, sendo que os das extremidades são formados por uma pena branca de garça, ladeada por duas negras de mutum. O do encaixe é similar ao do lado esquerdo.

Confeccionado por homem e usado em cerimonial pelo mesmo, preso à cabeleira, na parte posterior.

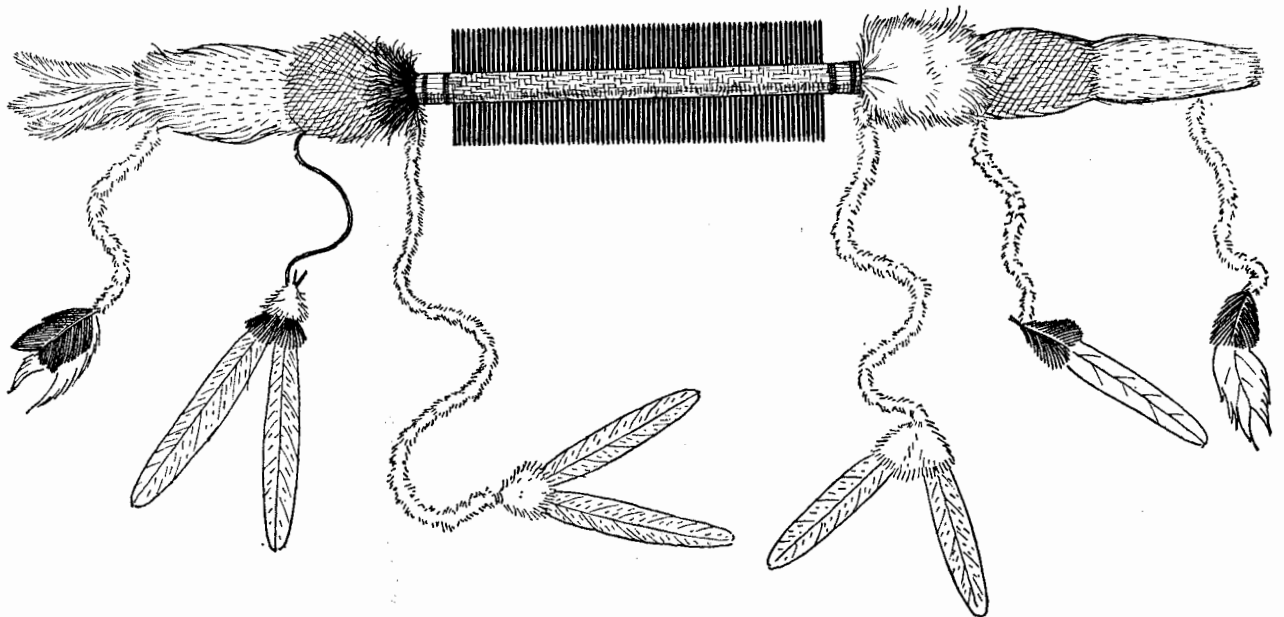


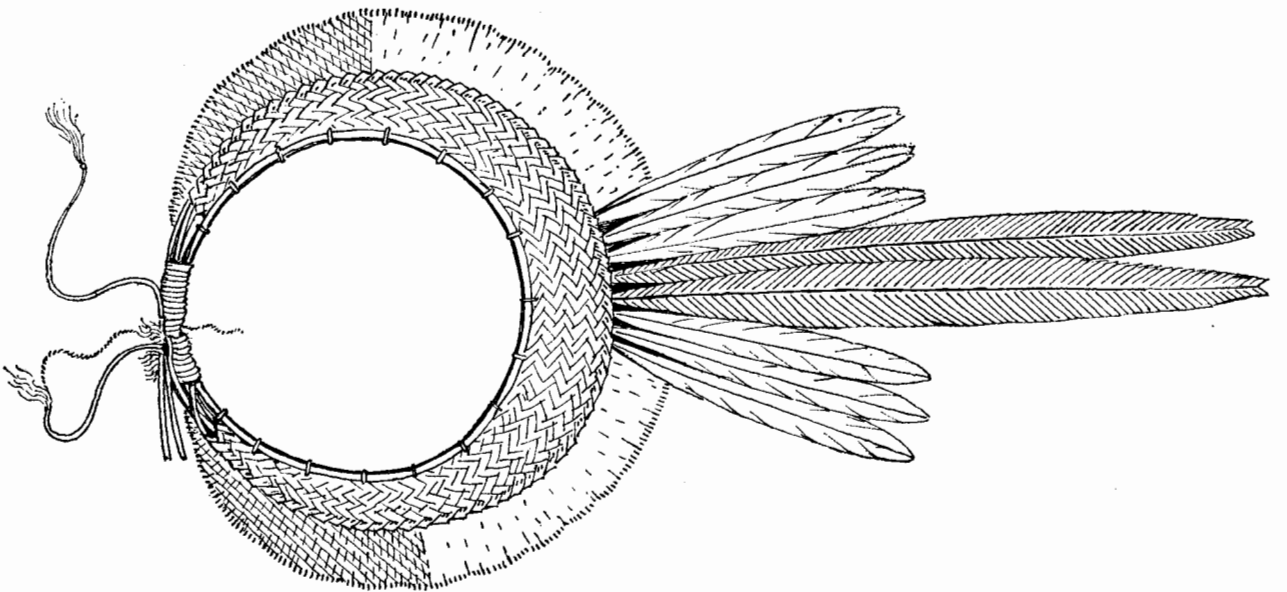
Fig. 5

COROA RADIAL — Daxsé bé tó
Museu Nacional, nº 14.812

Duas abas de palha trançada, técnica de sarja (15), unidas perpendicularmente no círculo interno por um fio de fibra. Entre elas estão inseridas quatro feiras de tufo de plumas amarelas e vermelhas de tuccano (*Ramphastos* sp.). Possui o adorno uma outra feira composta por duas penas, vermelhas, caudais de arara (*Ara macao*), ladeadas por seis outras, amarelas, de japu (*Ostrops scj*). A peça plumária acompanha a forma circular do suporte, mas não chega a completar a sua volta, sendo que a parte inferior do mesmo não é trançada, sendo a palha amarrada.

Confeccionada por homem e usada em cerimonial por rapazes, cingindo a cabeça.

(15) — Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland (1971 : 336).



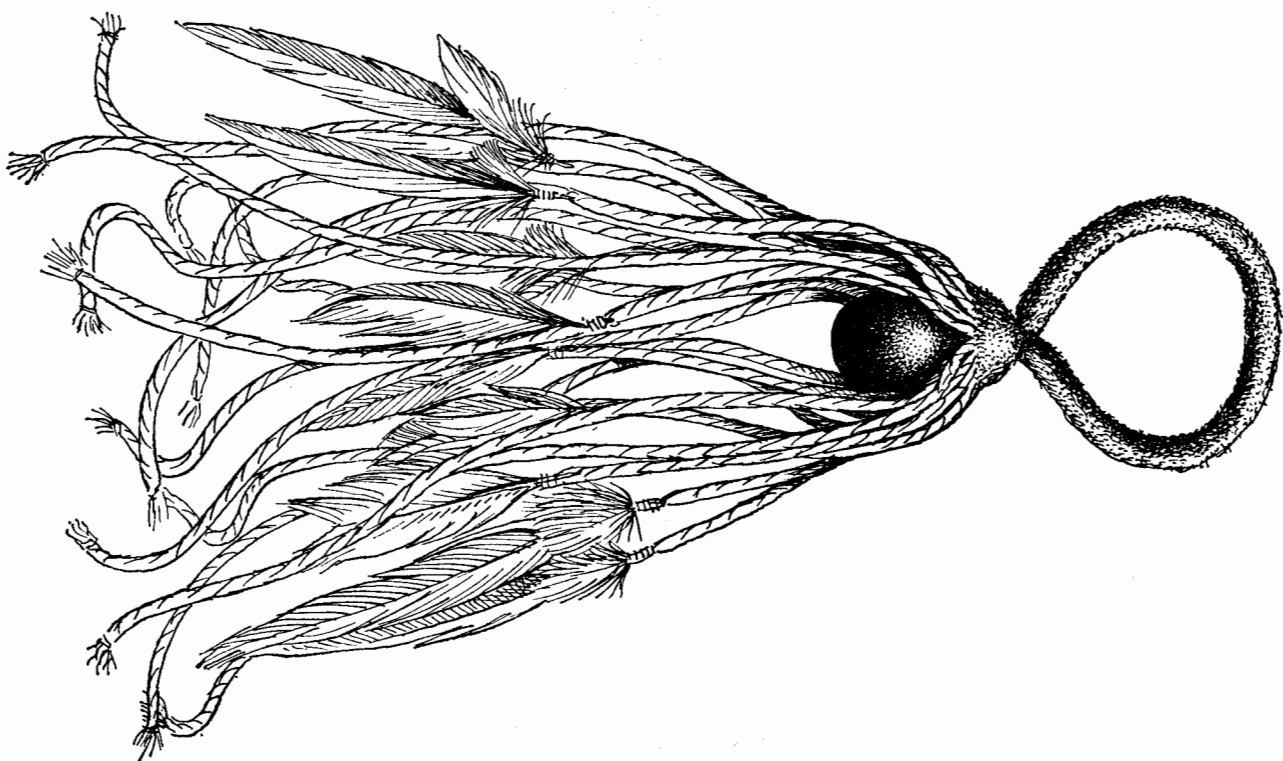


Fig. 6

BRAÇADEIRA — Baxsá karô-ga

Museu Nacional, nº 20. 518

Alça trançada com pelos de jupará (*Potos flavos*) de cujo arremate pendem cordéis do mesmo material ao redor de um caroço de tucumã polido (*Astrocaryum tucuma*). Em vários cordéis encontra-se emplumação em feixe das mais variadas composições sendo a mais comum a de tucano (*Ramphastos* sp) e japu (*Ostinops* sp).

Confeccionada por homem e usada em cerimonial, cingindo o antebraço esquerdo.

Fig. 7

JARRETEIRA — Yuxtá-se II

Museu Paraense Emílio Goeldi, nº 257

Dois pequenos cones feitos de caroço de tucumã (*Astrocaryum tucumã*), tendo emplumação por encaixe de duas penas amarelas de Japuphastos (*Ostinops* sp.) e tuífos de penas vermelhas e amarelas de Tucano (*Ramphastos* sp.) e plumas de mutum (*Crax alector*) e um outro, de duas penas amareladas de papagaio (*Amazona* sp.) e penas vermelhas, amarelas e negras de tucano (*Ramphastos* sp.).

Confeccionada por homem e usada em cerimonial, na altura do joelho, presa à uma liga tecida de fios de algodão.

