

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

CAROLINE GONZALEZ VIVAS

**HISTÓRIAS EM JENIPAPO:
ARTE, IDENTIDADE E PATRIMÔNIO INDÍGENAS**

RIO DE JANEIRO

2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO

**HISTÓRIAS EM JENIPAPO:
ARTE, IDENTIDADE E PATRIMÔNIO INDÍGENAS**

Dissertação apresentada pela aluna
Caroline Gonzalez Vivas, como
requisito para a obtenção do título de
Mestre, ao Programa de Pós
Graduação em Memória Social, sob a
orientação do Professor Doutor José
Ribamar Bessa Freire

Rio de Janeiro
2010

V856 Vivas, Caroline Gonzalez.
Histórias em jenipapo : arte, identidade e patrimônio indígenas / Caroline Gonzalez Vivas, 2010.
150f.

Orientador: José Ribamar Bessa Freire.
Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010

1. Índios - Brasil - Artes gráficas. 2. Índios - Brasil - Identidade étnica.
3. Índios Asuriní. 4. Índios Cashinawá. 5. Índios Wajãpi. 6. Memória - Aspectos sociais. I. Freire, José Ribamar Bessa. II. Universidade Federal

Caroline Gonzalez Vivas

Histórias em Jenipapo: arte, identidade e patrimônio indígenas

Dissertação defendida em 27 de janeiro de 2010.

Banca:

Dr. José Ribamar Bessa Freire (UNIRIO) – orientador

Dra. Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu (UNIRIO)

Dra. Isabela do Nascimento Frade (UERJ)

Dra. Lúcia Hussak van Velthem (Museu Paraense Emilio Goeldi / SPUC-MCT)

A Victor Gonzalez Cabaleiro e
Pura Concepcion Estevez
Rodriguez, meus modelos de
coragem, luta, humildade, lealdade
e, principalmente, amor.

E a todos que abraçam a causa
indígena.

Agradecimentos

Este trabalho contou com a colaboração direta e indireta de muitas pessoas, às quais presto uma breve homenagem neste espaço. Primeiramente, gostaria de agradecer a meus pais, Neila Márcia e José Maria, a meu irmão, Diego, e a meu amado Paulo César, pela paciência nos momentos de mau humor e compreensão nos momentos difíceis e desesperadores, e pela alegria e companheirismo. Tudo que eu consegui e conquistei tem muito da ajuda deles. Obrigado por não terem me internado!

Devo também sinceros agradecimentos a meu querido mestre e (des)orientador, Dr. José Ribamar Bessa Freire, com quem aprendi, através de suas belas e apaixonantes palavras, a ter uma admiração ainda maior pela causa indígena. A ele, muito obrigada.

Da mesma forma, agradeço a todo o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO, pelos incentivos e pelas provocações que instigaram e ainda instigam a minha eterna busca pelo conhecimento. Gostaria de prestar aqui também meus agradecimentos às professoras Isabela Frade, Regina Abreu e Lúcia van Velthem, por terem se disponibilizado a me ajudar com suas riquíssimas colocações para tornar esse trabalho mais bonito e completo.

Agradeço também à CAPES pela bolsa concedida, sem a qual esta pesquisa não poderia ter deixado de ser um mero projeto para se tornar um prazeroso e despreziosamente rico (pelo menos pra mim) trabalho.

Por todas as palavras de apoio e incentivo. Pelas críticas sinceras. Pelas indicações de leitura. Por todo o carinho, paciência e atenção. A todos eles, muito obrigada.

RESUMO:

O indígena, que luta por um espaço político no cenário nacional, também busca a afirmação e a legitimação de suas culturas, tão diminuídas e subjugadas, dentre outras razões, por terem suas raízes fincadas na oralidade. Então, este trabalho analisa e discute a importância de grafismos e pinturas corporais, em complemento às narrativas e demais fontes do patrimônio oral em sociedades indígenas para a construção de saberes, conhecimentos e tradições que são representantes e estão inseridos no que se entende por patrimônio imaterial. Em outras palavras, dentro de todo o conjunto que representa os patrimônios intangíveis, este projeto pesquisa o papel das narrativas orais e gráficas em sociedades indígenas brasileiras para a construção de suas identidades. Além disso, também procura entender a importância de se observar tais pinturas e grafismos como exemplos de manifestações artísticas, e não meros artesanatos ou artes inferiores. Nesse processo, a pesquisa centra-se no estudo e na discussão dos grafismos de três comunidades indígenas: os Wajãpi – grupo Tupi da fronteira entre o Amapá e a Guiana Francesa, os Kaxinawá – grupo Pano da fronteira entre o Acre e o Peru, e os Asuriní do Xingu – grupo Tupi das margens do rio Xingu.

Palavras-chave: arte gráfica indígena – identidade – patrimônio indígena – Wajãpi – Kaxinawá – Asurini do Xingu

ABSTRACT:

Amerindian groups, who have been fighting for a political place into the national scenario, search for the legitimation and prove of their cultures either, that have been depressed because of their oral tradition. So, this work analyses and discuss the importance of graphic arts and body paintings in Amerindian societies, as complements for narratives and source for oral patrimony, to construct knowledge and traditions that represent the concept of intangible patrimony. In other words, this research studies the role of graphic and oral narratives in Brazilian Amerindian societies for the construction of their identities. In this process, this study focuses its discussion in threes Amerindian communities: the Wajãpi, from the state of Amapá, the Kaxinawá, from the state of Acre, and the Asurini do Xingu, from Pará.

Keywords: Amerindian graphic art – identity – Amerindian patrimony – Wajãpi – Kaxinawá – Asurini do Xingu

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Traçando minha Trajetória.....	13
Encontrando o Objeto.....	16
Literatura Revisitada.....	19
Caminhos e Descaminhos.....	21

1. HISTÓRIA EM ARTE: NARRATIVAS GRÁFICAS INDÍGENAS

1.1- Os Wajãpi.....	27
1.1.1- Histórico dos Wajãpi.....	28
1.1.2- A arte <i>kusiwa</i>	30
1.1.3- Mitos Wajãpi.....	35
1.1.4- A produção atual e sua inserção no mercado.....	38
1.2- Os Kaxinawá.....	42
1.2.1- Histórico dos Kaxinawá.....	43
1.2.2- O <i>kene</i>	48
1.2.3- Mitos Kaxinawá.....	52
1.2.4- A produção Kaxinawá atual.....	55
1.3- Os Asurini do Xingu.....	57
1.3.1- Histórico dos Asurini do Xingu.....	58
1.3.2- O sistema gráfico.....	60
1.3.3- Mito Asurini.....	65
1.3.4- A produção Asurini atual.....	65
1.4- As Narrativas Gráficas.....	67
1.4.1- Arte Ocidental e Arte Indígena.....	68
1.4.2- A comunicação visual.....	69
1.4.3- O corpo.....	72
1.4.4- Identidade Étnica.....	75

2. ARTE EM HISTÓRIA: AS ARTES INDÍGENAS

2.1- A nova abordagem sobre arte.....	76
2.2- O debate europeu.....	79
2.3- O debate americano.....	84
2.4- Arte e Figuração.....	89

3. MEMÓRIA E ETNICIDADE: A QUESTÃO DA IDENTIDADE INDÍGENA

3.1- Memória: os dois lados da moeda.....	93
3.1.1- Memória Coletiva: campo de coesão.....	93
3.1.2- Memória: campo de disputas.....	97
3.2- Etnicidade e Identidade Indígena.....	103
3.2.1- Etnia e Etnicidade.....	103
3.2.2- Etnocentrismo e a noção de Progresso.....	106
3.2.3- Identidade Indígena e Globalização.....	107
3.3- O Patrimônio e a Questão Indígena.....	109

4. ENTRE O ORAL E O ESCRITO

4.1- Oralidade X Escrita.....	116
4.2- A Oralidade.....	122
4.2.1- Oralidade em Povos Indígenas.....	126
4.2.2- A incorporação da escrita pelos indígenas.....	129

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença feminina.....	136
Um olhar a mais.....	138
Os buracos deixados no caminho.....	140

ÍNDICE DE IMAGENS.....	142
-------------------------------	------------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	147
--	------------

Pinto o meu corpo com as cores da mata.

Enfeito-me com as penas dos pássaros.

E tento fugir daqueles que mentem.

Daqueles que prometem e não cumprem.

Daqueles que tentam calar a nossa voz.

[...]

Silvia N. Wajãpi

INTRODUÇÃO

*“Mientras los leones no tengan sus propios historiadores,
las historias de caza siempre glorificarán al cazador”.*

provérbio IGBO- Nigéria

*“Porque um povo que não preserva a sua identidade
e nem guarda a memória dos seus mortos,
não sabe de onde veio e nem sabe para onde vai...”*

Silvia Nobre Wajãpi¹

Traçando minha Trajetória

“*Isso não é mais um índio autêntico!*”, “*Não há mais índio no Brasil!*”, “*Os índios vendem a Amazônia para os estrangeiros!*”. Sempre me deparei com frases como estas por aí. Elas são absurdamente comuns e ouvidas pelas ruas e rodas de conversas, até mesmo nos meios acadêmicos. O cientista político Hélio Jaguaribe, secretário de Ciência e Tecnologia no governo Collor e autor de 33 livros e dezenas de artigos, afirmou durante uma conferência na Escola Superior de Guerra em 1992 que, no ano 2000, não haveria mais índios no Brasil, pois estariam todos extintos ou assimilados (FREIRE, 2007). Os brasileiros não estudam a história dos povos indígenas, não têm acesso a ela e, por conta disso, vão reproduzindo e repassando ideias ultrapassadas e etnocêntricas que já fazem parte do “senso comum”. O próprio sistema escolar nacional não incorpora os conhecimentos produzidos pelas universidades no campo da História, da Antropologia e da Linguística.

Tais tipos de comentários sempre me incomodaram, apesar de não ter ligação direta com nenhuma nação indígena. Porém eles somente ganharam força e forma quando ingressei à faculdade de História da UNIRIO. Ali, numa aula de Antropologia Cultural (ministrada pela professora Regina Abreu), tive meu primeiro encontro oficial e institucional com a Etnohistória. Estudar e analisar a história dos marginalizados, dos não-europeus, das relações interétnicas, me fascinou. No entanto, minha bolsa de iniciação científica, cujo projeto analisava as transformações na Saúde Pública Nacional

¹ Silvia Wajãpi, da comunidade wajãpi, é escritora, atriz e fisioterapeuta; poema retirado da página www.poetasdelmundo.com/verInfo_america.asp?ID=5007, acessada em 17 de janeiro de 2009.

através da trajetória do médico sanitarista, líder e presidente da Fiocruz e político membro do PCB, Sergio Arouca, fez com que essa paixão ficasse guardada por um tempo, embora a etnohistória não tenha se separado do meu cotidiano acadêmico, ainda que em outros projetos e trabalhos.

Era chegada a época de escrever a monografia de conclusão de curso e não tive dúvidas: “largaria” o Sergio Arouca² e escreveria sobre a questão indígena. Queria estudar índio! Nesse meio tempo, também tinha adquirido grande apreço pelas discussões acerca do patrimônio, e resolvi unir os dois interesses. Isso porque tomei conhecimento da arte gráfica dos índios Wajãpi, do Estado do Amapá, chamada arte *kusiwa*, através das aulas de Patrimônio Histórico Brasileiro. Meu trabalho final, intitulado *Arte kusiwa: a inserção do patrimônio indígena no cenário nacional*, abordou as manifestações culturais indígenas, através do registro pelo IPHAN da arte *kusiwa* no âmbito das políticas de preservação dos chamados patrimônios nacionais. Essa inserção se deu quando da mudança e ampliação do conceito de patrimônio, com a criação dos patrimônios imateriais.

No entanto, essas questões ainda latejavam em meu pensamento, me fazendo perguntar como lidar com a tensão da dicotomia entre identidade indígena / identidade nacional. Por isso, acreditava que me aprofundando na pesquisa utilizando o caminho da Etnohistória, conseguiria levantar respostas para tais questionamentos.

Outra razão que me intrigava e me motivou a continuar pesquisando grafismos indígenas era a total falta de informação que os brasileiros têm a respeito dos povos indígenas. Na escola, o contato que nós temos com histórias e culturas indígenas acontece nas turmas de educação infantil, onde se cria a imagem do índio com cocar na cabeça, nu ou vestindo uma tanga e com arco e flecha na mão, isto é, uma imagem congelada e cristalizada que formamos e, por conta disso, não aceitamos outra representação de índio que não essa. Ou ainda, nas aulas de História do Ensino Fundamental, quando o professor transmite a seus alunos outra imagem equivocada que se criou sobre os índios brasileiros, que eram preguiçosos, não gostavam de trabalhar e trocavam as riquezas naturais da terra por espelhos e colares de contas, oferecidos pelos exploradores portugueses. Em outras palavras, aprendemos nas escolas as mesmas

² O projeto “Memória e Patrimônio da Saúde Pública Nacional: a trajetória de Sergio Arouca”, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social-UNIRIO, pela UNESCO e DECIT - Ministério da Saúde, foi finalizado em agosto de 2006, com a elaboração de relatórios, filmes e um imenso acervo de fotografias e entrevistas. O resultado da pesquisa saiu com a publicação do livro *Arouca, meu irmão: uma trajetória a favor da saúde coletiva*, coordenado e organizado por Regina Abreu e Guilherme Franco Netto, e editado pela Contra Capa em 2009 [e do site](#) .

imagens deturpadas e preconceituosas que são reproduzidas continuamente, como colocado anteriormente.

“O Brasil (...) desconhece e ignora a imensa sociodiversidade nativa contemporânea dos povos indígenas. Não se sabe ao certo sequer quantos povos nem quantas línguas nativas existem. O (re)conhecimento, ainda que parcial, dessa diversidade, não ultrapassa os restritos círculos acadêmicos especializados.”³

A Constituição Federal promulgada em 1988 já afirmava e reconhecia, no artigo 231, o direito de povos indígenas a manter sua identidade e viver conforme seus costumes, sua organização social, sua língua e sua cultura (FREIRE: 2009, 79). No entanto, apenas recentemente, em março de 2008, o governo federal criou uma lei ampliando para os índios a obrigação já existente das escolas a lecionar História e Cultura Afro-Brasileiras⁴. Nem mesmo na universidade tivemos disciplinas que estudassem especificamente tais povos. Nos cursos de História, não temos História dos Povos Indígenas. Nos de Letras, nada se aprende sobre literatura indígena. Nenhuma universidade apresenta em seus currículos um curso regular de qualquer língua indígena, sequer o guarani, falado ainda hoje em cinco países latino-americanos, inclusive o Brasil. Essa lacuna evidencia mais a importância dos estudos sobre esse tema.

Por fim, minha motivação principal é conhecer mais profundamente essas nações que tanto me fascinam por causa da outra imagem que deles se tem. Esses povos são frequentemente também vistos como aqueles que sabem o verdadeiro sentido de viver coletivamente, de conviver em solidariedade. Esses homens fortes que, mesmo após anos de exploração e segregação, mantêm suas tradições e saberes e têm com seus filhos relação similar a que tiveram com seus pais, de amor e respeito com o outro. Esse outro que, em diversas ocasiões da História da sociedade ocidental, foi visto como inferior simplesmente por ser diferente, por pertencer a uma outra cultura, uma outra etnia, e acabou sendo subjugado. Pois quando ouvia meu orientador dizer “quando você passa a conviver com alguns grupos indígenas e enxerga a vida que eles têm, você percebe o quanto a sua pode ser mesquinha, egoísta”, achava forte e intenso e hoje, feliz ou infelizmente, sinto isso também.

³ RICARDO, C. A. In: SILVA, A. L., 1995, p.29.

⁴ A princípio, a lei só se referia à história e cultura afro-brasileiras; atualmente, a lei deu amplitude para os ensinamentos de História e Culturas Indígenas: Lei 11645 art 26-A p. 1º e 2º, de 10 de março de 2008.

Enfim, todos esses pontos me fizeram questionar: é possível escrever História Indígena? Índio faz História ou preserva a Memória? Ou faz os dois? Seria possível fazer uma análise dessas artes gráficas como fontes de um estudo sobre identidades?

Então, decidi continuar seguindo minhas intuições e meus questionamentos e busquei criar um projeto para analisar como povos indígenas, ágrafos ou letrados, entendem e vêem suas identidades a partir de suas artes gráficas, complementando suas tradições orais. O problema é que possuía um tema que muito me interessava, mas estava sem as ferramentas apropriadas para abordá-lo. Então, achei que a iniciativa transdisciplinar do Programa de Pós-Graduação em Memória Social (PPGMS) e a motivadora e instigante pesquisa do professor José Ribamar Bessa Freire ajudariam a saciar essa minha “fome” em conhecer e entender a causa indígena.

Além disso, busquei no PPGMS e em outros programas de pós-graduação meios para encontrar esses instrumentos de enriquecimento para a pesquisa. Um bom exemplo foi a disciplina *Etnicidade, Nacionalismo e Territorialidade*, ministrada pela professora Eliane Cantarino, do programa de Antropologia da Universidade Federal Fluminense (UFF), em que o conceito e a categoria etnicidade complementaríamos as noções de memória e patrimônio trabalhadas no PPGMS. Outro exemplo foi a disciplina *Antropologia da Arte*, ministrada pela professora Elsjé Lagrou, uma das antropólogas de minha pesquisa, do programa de Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde pude entender com maior profundidade conceitos de arte com os quais não tinha familiaridade. Por fim, durante minha banca de qualificação, também me foram muito úteis as observações e indicações valiosas da professora Isabela Frade, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Dessa forma, pude transitar e conhecer programas e projetos das principais universidades do Rio de Janeiro, e isso foi muito valioso para minha pesquisa.

Encontrando o objeto

Os saberes indígenas, transmitidos pela tradição oral, devem ser focalizados como integrantes do que representa o patrimônio. No Brasil, a noção de patrimônio pode ser melhor entendida através das instituições que dele se ocuparam, sendo a principal delas o IPHAN. O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

(IPHAN) foi criado em 1937 com a finalidade de nomear e preservar bens culturais que representassem a identidade nacional⁵. A cultura europeia, sob figura da colonização portuguesa, foi o foco das políticas de proteção à identidade brasileira por meio dos patrimônios. Em outras palavras, não havia representatividade nesse meio para aspectos das culturas indígenas e negras, consideradas alicerces da sociedade brasileira (RIBEIRO, 2006).

Somente em 2000 foram instituídos os patrimônios imateriais ou intangíveis no Brasil. Esse novo conceito valoriza rituais, danças, línguas, saberes, técnicas, enfim, manifestações que dão voz à dimensão imaterial dos patrimônios culturais que estavam à margem das políticas de proteção e reconhecimento do Estado. A partir desse novo caráter dado ao patrimônio, diversas manifestações das culturas populares, negras e indígenas puderam ser entendidas e vistas, enfim, como brasileiras. Então, o patrimônio imaterial proporcionou o sentimento de identidade a uma grande parcela da sociedade que não se sentia, direta ou indiretamente, integrante e agente da cultura brasileira, daquilo que representa ser brasileiro.

Num país ainda que mestiço, mas cultural, política e historicamente dominado pelo branco europeu, marcado principalmente pela figura do colonizador português, foi um grande avanço inserir nas políticas de preservação e consolidação da cultura nacional o registro de manifestação indígena. Os povos indígenas já haviam conseguido um espaço relativamente significativo ao adquirir direitos na Constituição de 1988 e ao legitimar e homologar territórios, embora esse direito não tenha sido sempre exercido no âmbito nacional. Mas institucionalizar bens de natureza indígena, especialmente de caráter imaterial, foi um grande passo para o reconhecimento do lugar das comunidades indígenas no Brasil.

⁵ O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), instituição criada durante o governo estado-novista de Getúlio Vargas, em 1937, estava vinculado ao Ministério da Educação e da Saúde (cujo titular era então Gustavo Capanema). Tinha em seu conjunto personalidades das mais importantes do campo modernista: Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e, seu líder, Rodrigo Melo Franco de Andrade, além de um grupo responsável pelo tombamento, o *Conselho Consultivo*, que daria a nomeação oficial de *monumento* ao bem tombado em um dos quatro livros de Tombo: Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Livro do Tombo Histórico; Livro do Tombo das Belas-Artes; e Livro do Tombo das Artes Aplicadas. O objetivo da instituição era constituir a formação discursiva sobre o que é histórico, artístico, nacional ou exemplar para a sociedade, tendo como eixo articulador a ideia de patrimônio. Além da construção desse discurso, havia também a intenção de inserção no meio social do que é registro de monumento e de história. Esse fator tem intrínseca relação com a conjuntura brasileira do momento, e por isso os modernistas tiveram papel de destaque. A ideia era criar uma ligação entre a formação de um “novo homem”, defendido pelo Estado-Novo, e o patrimônio, voltado a descobertas de um passado civilizatório. Atualmente, o órgão se chama IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

O indígena, que luta por um espaço político no cenário nacional, também busca a afirmação e a legitimação de suas culturas, tão diminuídas e subjugadas, dentre outras razões, por terem suas raízes fincadas na oralidade. Então, este trabalho analisa e discute a importância de grafismos e pinturas corporais, em complemento às narrativas e demais fontes do patrimônio oral em sociedades indígenas ágrafas para a construção de saberes, conhecimentos e tradições que são representantes e estão inseridos no que se entende por patrimônio imaterial. Em outras palavras, dentro de todo o conjunto que representa os patrimônios intangíveis, este projeto pesquisa o papel das narrativas orais e gráficas em sociedades indígenas brasileiras para a construção de suas identidades.

Nesse ponto, a pesquisa centra-se no estudo e na discussão dos grafismos de três comunidades indígenas: os Wajãpi – grupo Tupi da fronteira entre o Amapá e a Guiana Francesa, os Kaxinawá – grupo Pano da fronteira entre o Acre e o Peru, e os Asuriní do Xingu – grupo Tupi das margens do rio Xingu. A escolha desses povos obedeceu a diferentes motivações: os Wajãpi foram escolhidos por eu já ter certa familiaridade com sua cultura e pelo reconhecimento internacional que conquistaram ao receberem o título de obra-prima da Humanidade pela UNESCO em 2003; os Kaxinawá e os Asuriní do Xingu foram escolhidos pelo alcance que seus grafismos atingiram no meio nacional, seja pelo registro por instituições nacionais através de exposições e catálogos ou pela importância comercial que tais artes indígenas conquistaram no espaço não-índio.

Literatura Revisitada

Diversos conceitos estiveram presentes na elaboração do quadro teórico dessa dissertação. Aprofundando no tema central da pesquisa, os grafismos indígenas, tomamos emprestado o conceito de narrativas gráficas, presente em *Arte Indígena, Linguagem Visual*, de Berta Ribeiro. Tal autora entende as pinturas corporais e artes gráficas como formas de narrativa, um complemento estético e abstrato à oralidade, através das quais é possível a transmissão de saberes, técnicas, mitos e demais aspectos culturais presentes na tradição de um grupo. Outra importante contribuição no estudo de grafismos indígenas é a reunião de textos de renomados antropólogos organizada por Lux Vidal, de mesmo nome: *Grafismo Indígena*, cujos artigos visam a analisar a função dos grafismos no cotidiano de sua comunidade, sua relação com o micro e o macro cosmo e com o mundo sobrenatural.

Dado isso, para a compreensão do valor da arte indígena para seus membros, temos o contato com as ideias de Antônio Bento em *Abstração na Arte dos Índios Brasileiros* para entender a abstração, os desenhos geométricos, os significados por trás dos mitos, enfim, analisar a contribuição da arte indígena para o pensamento estético brasileiro. E, nesse campo, veremos também como o indígena incorporou a noção de patrimônio à sua arte e à sua maneira de enxergar arte, com a ajuda de Dominique Gallois no livro *Patrimônio Cultural Imaterial e Povos Indígenas*.

A partir do entendimento do que significam as narrativas gráficas indígenas propostas por Berta Ribeiro, passamos para a análise mais aprofundada dessas manifestações culturais pelo olhar da arte, considerando que todos os grafismos pesquisados nessa dissertação são manifestações artísticas. Nesse sentido, buscaremos entender as artes indígenas através de duas abordagens, a europeia e a americana.

Por um lado, a abordagem europeia, da qual fizeram parte Alfred Gell, Joanna Overing e Peter Gow, se propôs a, primeiramente, entender o conceito de estética e a defender o direito à diferença, mostrando o quanto os conceitos podem se engessar ao longo dos anos. O grupo ganhou muita força com o sucesso de *Art and Agency*, escrito por Gell em 1989. Para discutir os caminhos da arte e da estética no século XX, foi promovido um grande debate na Universidade de Manchester em 1993, quando os membros presentes divergiram em alguns pontos e concordaram em outros e, no final, não chegaram a um consenso.

Por outro lado, a abordagem norte-americana, da qual participaram James Clifford e Sally Price, tinha opinião diferente dos europeus. Para os americanos, a importância estava na procura pelo direito à igualdade na diferença. Os autores dessa corrente ora divergem, ora concordam entre si. Porém, ambos apontam para o entendimento entre arte primitiva e arte moderna, e de que maneiras as chamadas artes primitivas contribuíram, e continuam contribuindo, para o Ocidente (as obras-primas). Essa discussão também está presente nas ideias de Arthur Danto, em artigo publicado no catálogo de grande exposição de arte nos EUA que abordava este tema. Além disso, também se faz importante entender o conceito de figuração, que é muito presente nas artes indígenas (inclusive naquelas analisadas nessa pesquisa). Para tal, utilizaremos como norteadora a ideia de Peter Gow, elaborada a partir de seus estudos sobre o povo Piro, localizado no Peru, em *A Geometria do Corpo* (1999).

Após a descrição dos objetos da pesquisa, e da análise desses objetos como manifestações artísticas, passamos para a ideia central e eixo da pesquisa, a *memória*

coletiva dos grupos estudados, que foi debatida a partir dos dois pontos de vista que, divergentes, compõem o significado do termo. Para entender os dois lados dessa moeda, analisaremos primeiramente a corrente reformista, de Émile Durkheim, mas cujo maior representante no campo foi Maurice Halbwachs. Foi ele, aliás, que cunhou a ideia de memória coletiva. Segundo essa abordagem, memória é um campo de coesão social, o elo que une os membros de um grupo num único sentido, um sentido maior. Todos os indivíduos são detentores de uma memória singular, mas essas memórias estão ligadas a uma memória coletiva. Portanto, para Halbwachs, qualquer lembrança é uma lembrança coletiva, pois nunca estamos sós: sempre estamos inseridos num grupo, mesmo que esse grupo e sua memória sofram transformações.

Por outro lado, há a corrente elaborada por Pierre Bourdieu, cuja discussão foi ampliada por Michel Pollack em *Memória, Esquecimento e Silêncio e Memória e Identidade Social*, que via a abordagem anterior ultrapassada e com limitações. Segundo essa nova visão, o pensamento de Halbwachs não levava em consideração as relações de poder, os campos de disputa envolvidos na construção de uma memória coletiva. Pollack, avançando nas teorias de Bourdieu no campo da memória e da identidade, acreditava que memória coletiva se formava através de um enquadramento, isto é, uma “negociação” entre as diversas memórias individuais, onde alguns aspectos seriam apagados ou preteridos e outros seriam exaltados. E é nessa seleção que as relações e disputas de poder se acentuam. Então, essa negociação não é coesa, como Halbwachs afirmou, mas cheia de dominação e conflito. As memórias que seriam subjugadas se tornariam *memórias subterrâneas*, na classificação de Pollack. São memórias que ficam “esquecidas” nas minorias da sociedade, e tanto podem vir à superfície em momentos de crise, quanto podem ficar alocadas em seus grupos, sendo passadas e repassadas de geração em geração por meio da tradição oral, com o apoio, quase sempre, de recursos gráficos.

Uma vez que a arte gráfica é uma marca identitária de cada grupo, outro conceito importante para o desenvolvimento da pesquisa é o de *etnicidade*. Essa ideia está ligada à de identidade e de grupos étnicos. A linha de pensamento que foi trabalhada nesse conceito foi a de Thomas Eriksen em *Ethnicity and Nationalism*, que retomou as teorias de Max Weber. De acordo com Eriksen, etnicidade está diretamente ligada, entre outras, à ideia de auto-atribuição, ou seja, um indivíduo será membro de um grupo se ele se sente como tal, e não quando outros o atribuem esse ou aquele rótulo.

Como raiz das culturas indígenas, a oralidade será analisada a partir dos estudos latino-americanos, discutidos no seminário Memória e Patrimônio do programa, cujo foco na tradição oral é muito forte, de Carlos Pacheco em *La Comarca Oral* e Virginia Zavala em *Oralidad y Poder*: sua relação com os avanços da escrita e sua ligação com a importância para a formação de identidades, principalmente por estarmos lidando com memórias subterrâneas de grupos dominados e minoritários. Além disso, também será analisado o papel da tradição oral no estudo de povos tradicionais, como os indígenas, presente nos trabalhos de metodologia da Etnohistoria de J. Vansina, Moniot e Bruce Trigger.

Caminhos e Descaminhos

Este trabalho é, portanto, uma reflexão transdisciplinar, uma das marcas mais atrativas do Programa de Pós-Graduação em Memória Social. Uma pesquisa que bebe da fonte de vários campos de conhecimento e, até por conta disso, corre o risco de ter a aparência de uma colcha de retalhos: ele discute memória e patrimônio com as Ciências Sociais e com a História, se embasa nas teorias de filósofos quando discute arte e identidade, entra no campo da Antropologia para entender as culturas indígenas. Então, para buscar uma articulação entre esses diferentes campos, usaremos a metodologia da Etnohistória.

A Etnohistória também apresenta uma abordagem transdisciplinar. Ficou conhecida como a ciência que estuda povos não-europeus, povos não-letrados, mas ela vai além disso. A Etnohistória difere bastante da História convencional, pois ainda que sua interpretação dos documentos seja profunda, ela também dá ênfase às fontes não-convencionais. Além disso, o etnohistoriador coloca sempre sua percepção da história na perspectiva dos índios, ou de qualquer outro grupo étnico minoritário.

Os primeiros estudos em que o termo foi usado datam da década de 1940 pela Antropologia americana, porém, a primeira revista especializada no tema, *Ethnohistory*, foi fundada em 1954, com objetivo de proporcionar matérias que desenvolvessem reivindicações judiciais dos índios americanos. Os debates precursores do tema se iniciaram a partir dos conflitos no campo entre História e Antropologia, já que havia uma grande distinção entre elas: de um lado, uma disciplina que buscava descrever o progresso e o dinamismo de povos, sobretudo europeus; e, por outro lado, uma

disciplina cujo objetivo era estudar culturas consideradas até então como “estáticas”, ou seja, povos nativos do mundo inteiro. Com o tempo, percebeu-se a necessidade de entender culturas indígenas numa perspectiva histórica. No entanto, a História convencional era forjada, por ser elaborada pelo grupo detentor do poder, no processo de enquadramento de memória citado anteriormente. Então, a pesquisa etnohistórica foi estabelecida inicialmente por etnólogos interessados em se familiarizar com as técnicas da historiografia e, ao longo do processo, foi se aprimorando com todo o rigor da História convencional.

Esse é o grande desafio do etnohistoriador, segundo Bruce Trigger: *“combinar um estudo respeitoso das visões indígenas tradicionais da história e da causalidade, com aquilo que nós consideramos como investigações etnohistóricas e históricas mais convencionais”*.⁶

O problema é que o conceito ficou erroneamente visto como uma História escrita polissilabicamente. A diferença entre as duas está exatamente na metodologia, pois o etnohistoriador não precisa apenas das técnicas de um historiador convencional, mas também de conhecimentos mais amplos, para ser capaz de avaliar e interpretar fontes com compreensão da motivação dos povos indígenas envolvidos. Por isso, ele faz uso de fontes não-convencionais, tais como fontes orais, e dialoga com diferentes campos como arqueologia, lingüística, antropologia física, etnobotânica e etnologia comparada, para complementar seus documentos escritos, sem se esquecer que tais fontes escritas devem sempre ser interpretadas tendo na consciência o compromisso com a sociedade em questão, no caso a indígena.

As considerações acima nos levam a duas conclusões: a etnohistória não funciona como uma disciplina autônoma, mas como uma metodologia. Em segundo lugar, nessa metodologia, há uma valorização da tradição oral, por ser a principal forma de transmissão de saberes desses povos.

Nesta pesquisa, o foco está centrado sobre o grafismo e sobre a oralidade, que forma com ele um par indissociável. Se considerarmos que cada padrão gráfico remete a um mito ou a um saber, encontramos aí a tradição oral do grupo. Então, os grafismos são fontes não-convencionais que salientam a oralidade da comunidade. Além disso, também usaremos os testemunhos orais coletados por três diferentes antropólogas a respeito dos grafismos de cada comunidade indígena.

⁶ TRIGGER, 1982, p.08.

Considerando nessa etapa de minha formação os prazos para concluir a dissertação, as distâncias das comunidades indígenas e as dificuldades para fazer o trabalho de campo – o que deverá ser realizado posteriormente no doutorado – optamos por fazer dialogar entre si trabalhos de três antropólogas. Para analisar a arte *kusiwa*, arte gráfica Wajãpi, trabalharemos os diversos padrões e composições gráficas que compõem a arte, além dos testemunhos orais reunidos por Dominique Gallois, coletados em anos de pesquisa. Já em relação ao *kené*, arte gráfica dos Kaxinawá, seguiremos um processo similar, mas colhendo testemunhos pesquisados por Elsje Lagrou. Por fim, para a compreensão dos grafismos dos Asuriní do Xingu, a metodologia aplicada será a mesma, analisando os estudos e testemunhos coletados por Regina Polo Muller. As três antropólogas realizaram trabalho de campo, que serão muito úteis a esta dissertação.

A dissertação está dividida em quatro capítulos.

O primeiro capítulo abordará especificamente os objetos centrais da pesquisa, os grafismos das três comunidades indígenas: os Wajãpi, os Kaxinawá e os Asuriní do Xingu. Buscamos entender como essas manifestações gráficas funcionam como complementos à tradição oral de cada grupo étnico, e representam o que Berta Ribeiro chamou de narrativas gráficas, isto é, a articulação de padrões gráficos remete a mitos ou saberes existentes na memória oral do grupo. Nesse contexto, analisaremos como se dá a relação entre essa arte indígena e a arte brasileira, problematizando sua inserção nesta ou em outra categoria. Por fim, vemos também como o conceito de patrimônio se insere nesse ínterim, como os próprios indígenas incorporaram a ideia para entender como eles vêem sua arte, unida à ideia de corporalidade e oralidade (que será analisada no quarto capítulo). Nessa etapa da pesquisa, utilizaremos como apoio teórico os citados autores: GALLOIS (1998, 2000, 2002, 2006), LAGROU (2004, 2007), MULLER (1992, 2000, 2005), RIBEIRO (1989), FREIRE (1998), ABREU (2003), MAUSS (2003), BENTO (1979), VELTHEM (2003, 2009) e VIDAL (2000).

O segundo capítulo tratará de aprofundar as questões referentes ao conceito de arte dentro desse debate sobre as narrativas gráficas indígenas. Antes de tudo, é preciso entender em que medidas essas narrativas são manifestações artísticas e, portanto, devem ser inseridas e analisadas nesse contexto. Então, neste capítulo, serão discutidas as seguintes questões: por que ainda há discussões se as artes indígenas se encontram na categoria de arte ou artesanato? Há influências dessas manifestações nas chamadas artes

modernas? Elas são artes figurativas? Qual é o papel da arte como instrumento para a construção de identidades? Para responder tais perguntas usaremos como norteadores GELL (1989), PRICE (2003), CLIFFORD (2000), GOW (1999) e VELTHEM (2003, 2009).

O terceiro capítulo discutirá os grafismos dentro de um quadro teórico mais amplo, abordando as questões referentes à memória e ao que chamamos de os dois lados da moeda: memória como campo de coesão e memória como campo de disputas. Para tratar do caráter positivo e reformista do termo, usamos o conceito de memória coletiva, uma memória que representa todas as memórias individuais do grupo através de comunidades afetivas. Por outro lado, o caráter avassalador da ideia é salientado através das chamadas *memórias subterrâneas*, que sobrevivem e resistem nos grupos minoritários e dominados e permanecem ‘esquecidas’ através do enquadramento da memória coletiva. Segundo esses dois conceitos, a memória coletiva é forjada pelo grupo dominante, detentor do poder e, por conta disso, formam a memória coletiva de forma que ela pareça coesa, para dar o sentido de comunidade, solidariedade. Ainda nesse capítulo, analisaremos a questão da identidade indígena a partir do entendimento do conceito de etnicidade, que se caracteriza pela noção de auto-atribuição, cunhada por Thomas Eriksen. Por fim, veremos como as duas ideias, memória e etnicidade, se entrelaçam e se complementam para tentar entender a formação da identidade atualmente, no contexto da globalização, discutindo a possibilidade de que ela seja única e monolítica, e questionando a existência, dentro de uma mesma nação, de um mesmo território, de várias identidades “nacionais”. Afinal, o que é o ‘nacional’? Para dar aporte teórico a essas discussões, usaremos os seguintes autores: HALBWACHS (2006), BOURDIEU (2007), POLLACK (1989,1992), ERIKSEN (1993), LEVI-STRAUSS (1952, 1960), WEBER (s/d), CANCLINI (2008), HALL (2004), ANDERSON (2005) e GELLNER (1983).

Posto que as artes gráficas funcionam como complemento à tradição oral, o quarto e último capítulo tratará da importância da tradição oral em povos ágrafos, em especial os povos indígenas. Durante muito tempo, esses povos eram considerados povos sem história ou pré-históricos, simplesmente pela falta do que Freire (1998) chamou de literacidade, isto é, da prática de leitura e escrita, em sua forma de transmissão de saberes. Em outras palavras, por serem detentoras de uma memória oral,

essas comunidades eram consideradas como despossuídas e carentes de saber. Isso ocorria pelo excessivo valor dado aos documentos escritos como fontes históricas e pela falta de credibilidade da tradição oral. Essa visão etnocêntrica foi perdendo força com a criação da metodologia etnohistórica e com novas linhas de pensamento que surgiram em meados do século XX. Para nos aprofundarmos nesse tema, discutiremos as teorias desses autores: PACHECO (1996), ZAVALA (2004), FREIRE (1992, 1998, 2009), VANSINA (1982), MONIOT (1979) e TRIGGER (1982).

Capítulo 1

“É importante saber que não é só a escrita em papel que é válida. Sabe por quê? Porque nosso povo já viveu muitos anos sem participar da escrita e diretamente comunicaram uns com os outros através da voz, dos gestos ou dos desenhos.”
Nelson Xacriabá⁷

HISTÓRIA EM ARTE: NARRATIVAS GRÁFICAS INDÍGENAS

Neste capítulo, apresentaremos os três grupos indígenas que constituem o foco central dessa pesquisa - Wajãpi, Kaxinawá e Asuriní do Xingu – e suas artes gráficas. Mas antes de discutirmos esses grafismos e por que cada arte gráfica é de grande importância para sua respectiva comunidade, vamos sistematizar as informações básicas sobre essas comunidades, suas histórias e suas principais características (mapa 1). As informações seguintes têm como fonte fundamental os trabalhos de três renomadas antropólogas: Dominique Gallois, professora e coordenadora do Núcleo de História Indígena e Indigenismo do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social na Universidade de São Paulo (USP), Elsje Lagrou, professora e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Regina Muller, professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Além disso, analisaremos o papel desses grafismos na manutenção e preservação das tradições e dos saberes indígenas, funcionando como o que Berta Ribeiro classificou de *narrativas gráficas*, que complementam a oralidade de seu respectivo grupo.

⁷ Nelson Xacriabá é poeta da comunidade Xacriabá. In: ALMEIDA, Maria Inês (org). *Literatura Xacriabá em língua portuguesa*. OEIY, UFMG, MEC, 2006.



Mapa 1: localização dos três povos.

1.1- Os Wajãpi

A comunidade Wajãpi, grupo indígena do tronco Tupi, ocupa uma extensão territorial de cerca de 600.000 hectares de floresta tropical do Estado do Amapá e uma parte do norte do Pará, além de se fazer presente também na Guiana Francesa. No Brasil, seu território está dividido em mais de 40 aldeias, num total de 905 habitantes⁸. Os Wajãpi estão atualmente numa situação mais privilegiada que muitos grupos indígenas brasileiros. Suas terras não sofrem invasões e estão demarcadas e homologadas desde 1996. Para controlá-las, a comunidade organizou um sistema de gestão coletiva com a criação do Conselho de Aldeias Wajãpi (APINA)⁹, para coordenar a produção e a comercialização em suas aldeias. No entanto, a história dos Wajãpi nem sempre foi marcada por vitórias e conquistas.

⁸ Dados retirados de censo realizado pela APINA (Associação de Aldeias Wajãpi) e pela FUNAI, em 2008, disponível na página <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/wajapi>.

⁹ APINA é o Conselho das Aldeias Wajãpi, fundado em 1994 para se fazerem representar politicamente no cenário nacional, e registrado em 1996. O nome “APINA” não é uma sigla, mas o nome de um antigo subgrupo wajãpi, conhecido por sua fama guerreira.

1.1.1- Histórico dos Wajãpi

Nos últimos quatro séculos, a nação wajãpi fez diversas migrações em direção ao extremo-norte do Brasil, fugindo das frentes missionárias e da colonização do baixo-Amazonas. Por volta do século XVIII, conseguiram delimitar um território extenso entre as serras das bacias do rio Jari e a do Oiapoque, combatendo grupos de outras etnias. Nesse momento, a comunidade ficou dividida entre as fronteiras do Brasil e da Guiana Francesa, onde se encontram atualmente cerca de 440 membros da etnia Wajãpi.

Segundo Gallois (2006), durante aproximadamente 200 anos, o grupo viveu num relativo isolamento, mantendo contatos esporádicos com camponeses e comerciantes. Porém, em 1973, na época da ditadura militar, o Governo Federal iniciou a construção da rodovia Perimetral Norte, exigindo que o território wajãpi fosse desobstruído. Nesse processo, a FUNAI, controlada pelos militares, teve um importante papel no apoio às políticas governamentais, ao criar frentes de atração às comunidades indígenas da região, inclusive para os Wajãpi, para dar passagem à estrada. Esse foi o pior momento da história do grupo, que correu sérios riscos de desaparecer.

Com os postos da FUNAI, a região se tornou foco de interesse de invasores, em busca de fauna, vegetais exóticos e recursos minerais, como ouro. No mesmo período, os Wajãpi foram estimulados a abandonar muitas das suas atividades produtivas milenares longe dos postos, pois estariam expostos a doenças e à violência, trazidas pelos brancos invasores. Gradualmente, a comunidade foi se tornando mais dependente da FUNAI e de missões evangélicas. Tal processo perdurou por cerca de dez anos. Com o tempo, os Wajãpi passaram a ter uma imagem ambígua do homem branco, representado nas figuras dos agentes da FUNAI e dos missionários religiosos. No entanto, em 1983, conseguiram reverter sua situação através de reorganização política. A ocupação das terras voltou a ter caráter disperso, cujo objetivo era acabar com a concentração ao redor dos postos da FUNAI e, dessa forma, diminuir sua dependência. Ainda assim, a região continuava tomada por garimpeiros, e este descontentamento foi essencial para a organização de um movimento interno no grupo, para retomar efetivamente suas terras, fato que conquistaram anos mais tarde com a expulsão total dos invasores. O grupo contou com o apoio operacional de uma organização não-governamental, o Centro de Trabalho Indigenista (CTI), em convênio com a FUNAI e a Agência Alemã de Cooperação (GTZ).

Com a terra conquistada, os Wajãpi passaram a ter uma preocupação maior em vigiá-la constantemente. Mas essas invasões também possibilitaram uma nova forma de visão de mundo para a comunidade. Ainda na década de 1970, durante as primeiras ocupações, os Wajãpi já haviam começado a experiência do garimpo manual do ouro. Com o passar dos anos, foram explorando cada vez mais as grutas abandonadas, o que provocou em pelo menos um terço da população atual o interesse em se dedicar à fiação do ouro. O garimpo está inserido às demais atividades de subsistência do grupo: agricultura, pesca, caça, artesanato e coleta de vegetais. Essas atividades se aprimoraram ao longo dos anos, apoiadas pelo CTI, inclusive com subsídios para capacitação de jovens para as atividades produtivas. O CTI auxiliou a comunidade Wajãpi com novas técnicas de extração não-predatória, novo modelo de garimpagem não-poluente, que transforma as áreas trabalhadas em sítios frutíferos, interrupção da venda de animais e diversificação dos pontos de venda de artesanato.

Gallois aponta para a importância de lembrar que nenhuma família Wajãpi possui renda exclusivamente do garimpo, da agricultura ou do artesanato. Todas essas atividades estão dentro de um esquema, de um calendário que estrutura as relações sociais e econômicas entre toda a comunidade Wajãpi: há o período da roça, da plantação, da coleta, das festas rituais etc.

Portanto, atualmente, com a ajuda da CTI, os Wajãpi, que desde 1996¹⁰ adquiriram relativa autonomia política e social, conquistaram também sua autonomia econômica. E, desde a conquista da demarcação de suas terras, o grupo vem conseguindo fazer limpeza das picadas, mantendo redes de trilhas, acampamentos e aldeias novas, instaladas nas zonas mais devastadas pelas invasões predatórias (GALLOIS, 2009: 33). Foi um movimento de descentralização, com cinco aldeias centrais, que contam com postos de saúde custeados pela Funasa (Fundação Nacional de Saúde) e escolas mantidas pela Secretaria Estadual de Educação do Estado do Amapá (SEED/AP), e várias aldeias menores nos limites da região para facilitar a fiscalização. Seu crescimento em termos de organização foi tamanho que os próprios Wajãpi fundaram sua organização representativa, o APINA. Assim, construíram uma avançada organização estrutural e institucional em que é possível a manutenção de seus rituais, suas tradições e sua arte gráfica, o *kusiwa*.

¹⁰ A maior parte da população Wajãpi que vive no Brasil encontra-se atualmente na Terra Indígena Wajãpi, homologada pelo Decreto 1775, de 1996; há ainda uma minoria proveniente do alto rio Jari que habita com outros povos nas Terras Indígenas Parque do Tumucumaque e Paru do Leste, ambas no norte do estado do Pará.

1.1.2- A arte *kusiwa*

Arte *kusiwa* é o nome dado à arte gráfica elaborada pelos índios Wajãpi. Cada padrão da arte *kusiwa* possui um nome e um significado próprios, que abrange também suas variantes. A princípio, esses grafismos eram usados apenas nos corpos dos membros do grupo, porém, atualmente, eles já a utilizam em utensílios (cerâmica) para comercialização e em folhas de papel, pintadas com tinta e canetas. São, segundo Gallois (2000), “desenhos espontâneos”, isto é, os artistas (homens e mulheres) se expressam livremente, através de determinados temas e cores, unindo os diversos padrões e formando composições que dificilmente se repetem.

A temática desses desenhos não remete a elementos da organização social do grupo, costume comum entre comunidades indígenas que possuem artes gráficas. Ela, na verdade, expressa em seus grafismos abstratos seres naturais e sobrenaturais, motivos relacionados aos mortos e aos inimigos, isto é, dando destaque ao que está fora da sociedade: “*a arte iconográfica Wajãpi relaciona-se diretamente com a elaborada cosmologia desse povo. Ela se refere diretamente ao mundo dos ‘outros’.*”¹¹

Para pintar seus corpos e objetos, os Wajãpi utilizam diversos materiais retirados da natureza, tais como sementes de urucum, gordura de macaco, suco de jenipapo verde, resinas de cheiro e tipos de óleos vegetais. Esses materiais formam três tintas marcantes que representam a arte *kusiwa*, já que eles valorizam muito a questão da cor em seus desenhos. Eles são aplicados juntos, em justaposição ou superpostos, formando composições em vermelho-claro, vermelho-escuro ou preto azulado (GALLOIS, 2000).

O urucum dá a tonalidade vermelho-claro, a partir da aplicação de uma camada uniforme da tinta, obtida através das sementes amassadas na mão. As mulheres Wajãpi produzem uma tinta a partir da mistura do urucum com gordura de macaco ou de anta ou com óleo de andiroba, e somente elas podem usar esta mistura, enquanto os homens só podem usar a primeira, com o urucum puro. No rosto, a tinta feita de urucum é aplicada uniformemente também, desenhando listras ou bolas com o dedo.

A tinta feita com resinas dá a cor vermelho-escuro, mas sua principal função é quanto ao aroma. Como os Wajãpi dizem, “a pintura com resina *cheira*”¹². Essa tinta é obtida a partir das sementes de urucum amassadas com breus de diversas árvores e resinas cheirosas, como o patchuli (“cheiro do Pará”). Com essa mistura, forma-se uma

¹¹ GALLOIS, 2000, p. 210.

¹² GALLOIS, op. cit., p.221.

laca de tonalidade escura, e os desenhos são sempre feitos sobre um fundo homogêneo de urucum. Também é comum entre os membros da sociedade Wajãpi desenhar motivos kusiwa somente no rosto, por conta do cheiro que exalam, ou passar a tinta de resina por cima dos desenhos feitos anteriormente com jenipapo, para dar cheiro. Por causa do seu cheiro, as resinas têm a possibilidade de modificar as relações entre indivíduos, dentro e fora da aldeia. Então, elas também funcionam como um tipo de “remédio”.

Por fim, o jenipapo dá uma tonalidade preta azulada, já que os Wajãpi não usam carvão vegetal para reforçar a cor da tinta. Segundo Gallois, a tinta é feita a partir do suco da fruta com um pouco de água misturada numa cuia. Por não misturarem com carvão, os desenhos permanecem imperceptíveis, principalmente se feitos sobre a pele, por algumas horas, até a tinta secar. Por isso, gostam de fazer os motivos por cima da camada de urucum, pois, nesse caso, a tinta cria logo um contraste e fica mais fácil de fazer desenhos mais elaborados na pele. A decoração com jenipapo consiste na elaboração de motivos geométricos, feitos cuidadosamente com pincéis, carimbos ou chumaços de algodão.

Além desses três tipos de revestimento, Gallois afirma que há ainda entre os Wajãpi, embora fosse mais comum no passado, um tipo de tatuagem chamado *jeai*. Eram escarificações em forma de cruzeiros ou riscos paralelos, feitos nos braços e pernas dos homens ou na barriga das mulheres. A tatuagem era feita da seguinte forma: primeiramente, fazia-se o desenho com dentes de cutia ou garras de gavião e passava-se um “remédio” nas feridas; em seguida, pintava-se a ferida com jenipapo, urucum ou resinas. Dessa forma, os desenhos ficavam permanentes e com modificações mais profundas, pois o objetivo, nesse caso, é atingir o sangue.

Com exceção desse revestimento *jeai*, as pinturas não são tatuagens, nem marcas de rituais simbólicos. Na verdade, a pintura dos corpos e objetos é uma tradição, com valor estético e com caráter criativo. O kusiwa está presente no cotidiano de todos da comunidade, realizada principalmente no âmbito familiar.

“Os homens são pintados por suas esposas e vice-versa. Moças e rapazes apreciam pintar a si próprios, olhando-se em espelhos para compor desenhos atraentes na face. As mães têm cuidado especial com os filhos pequenos, revestindo-os com camadas de urucum após o banho, de manhã e de tarde e sempre renovando as composições com motivos aplicados com jenipapo. Por ocasião das festas, todos exibem uma decoração mais farta, quando a pintura é realçada com colares e bandoleiras de miçangas e adornos de plumárias”.¹³

¹³ GALLOIS, 2002, p.08.

De acordo com Gallois (2002), não há diferenças ou restrições quanto ao uso das tintas e à elaboração dos desenhos de acordo com a posição social da pessoa no grupo. No entanto, há “recomendações” quanto a esse uso. E há também algumas tendências, onde é possível ver a repetição de alguns desenhos em determinado grupo em maior quantidade do que em outro. Por exemplo, mulheres não costumam pintar suas coxas porque estão sempre de saias. O motivo *urupe arabekwa* (figura 1) é muito usado por homens adultos, já que é um padrão de traçado marchetado, atividade exclusivamente masculina. Isso não significa que o motivo seja exclusivo desse grupo, mas é muito comum. As tintas têm um significado específico, com a intenção de interferir nas relações entre os homens e com o mundo a sua volta, e daí vêm as tendências da comunidade. O urucum, por exemplo, tem a função de “esconder” a pessoa do olhar dos espíritos da floresta que não gostam do cheiro da tinta. Então, a tinta é usada principalmente em caminhadas pelo meio da floresta, e pouco usada quando as pessoas ficam nos centros das aldeias. Por outro lado, os xamãs da sociedade Wajãpi não costumam se pintar com urucum, para ficarem visíveis aos espíritos e poderem praticar seus rituais xamanísticos. Já as resinas de cheiro e sua função odorífera, conseguem mudar os sentimentos das pessoas e é, por isso, muito usada entre os membros jovens da sociedade, para agradar e atrair namoros (figuras 2 e 3).

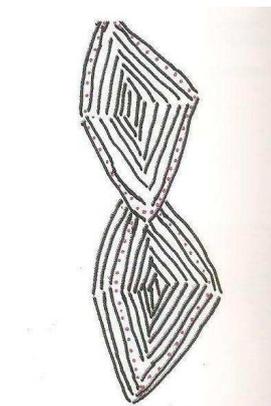


Figura 1: urupe arabekwa

Crédito: Januari, 1983. Fonte: GALLOIS, D. In: VIDAL, L., 2000, p. 214.



Figura 2: Jovem pintando seu rosto

Foto: Dominique Gallois, s/d.

Fonte: http://www.unesco.org/culture/intangible-heritage/masterpiece_annex.php?type=diapo&lg=en&id=54, acessada em 15 de abril de 2007.



Figura 3: pintura corporal Wajãpi

Foto: Dominique Gallois, s/d

Fonte: GALLOIS, D. In: VIDAL, L., 2000, p. 219.

Quanto às restrições no adorno de objetos, essas são mais claras. Não se pode sentar uma criança num cesto *panakari*, pois ele desperta o interesse dos mortos, que carregariam a criança para o céu com eles. Este cesto só pode ser carregado pela floresta se estiver adornado em seu interior, pois, dessa forma, os desenhos estariam escondidos pelo conteúdo do cesto. Os Wajãpi também nunca fazem motivos marchetados nos cestos comuns de carga, pois estes são traçados feitos particularmente pelas mulheres e os cestos não devem provocar o interesse dos mortos. De acordo com as tradições Wajãpi, os mortos pintariam o rosto dessa mulher com o “urucum dos mortos” e ela morreria rapidamente.

Os significados dos desenhos remetem, de forma sintética ou metonímica (abstrata), a partes do corpo de animais ou ornamentação de objetos. Cada padrão gráfico tem uma denominação e é facilmente reconhecida por qualquer membro adulto da comunidade, independente de sua aldeia. Isso ocorre pelo significativo acervo criado ao longo dos anos, acervo este dinâmico, que constantemente conta com a inserção de novos elementos ou de novas variantes de um elemento já existente e conhecido (figuras 4 a 6).

Segundo Gallois (2000), os critérios que definem a beleza dos padrões estão na firmeza dos traços e no fechamento dos ângulos retos corretamente. Por isso, é muito importante para o grupo o uso de pincel-lasca, feito por uma tala ou por um caule de folha de palmeira, sobre o qual é enrolado um chumaço de algodão. Logicamente, há desenhos com traçado mais grosso e, para tal, utilizam chumaços de algodão, carimbos ou o próprio dedo. Onde quer que eles desenhem, todo o espaço disponível deve ser

preenchido, e há a preocupação grande na proporção dos desenhos e em suas composições, principalmente em representações feitas nos corpos (costas e pernas). Como os padrões são associados nessas composições complexas, fica impossível encontrar duas pessoas com o mesmo desenho.

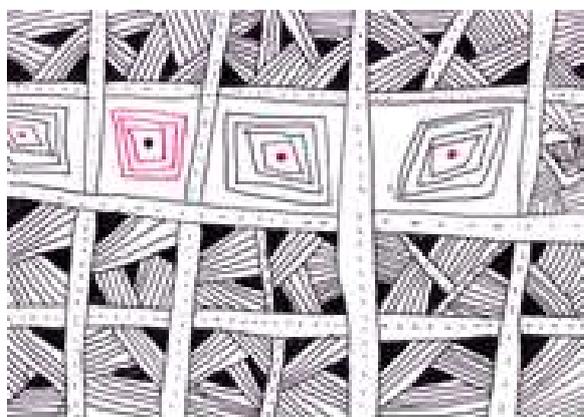


Figura 4: composição gráfica kusiwa

Crédito: Jamy Wajãpi Fonte: IPHAN, pela página <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=12568&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional#1>, acessada em 15 de abril de 2007.

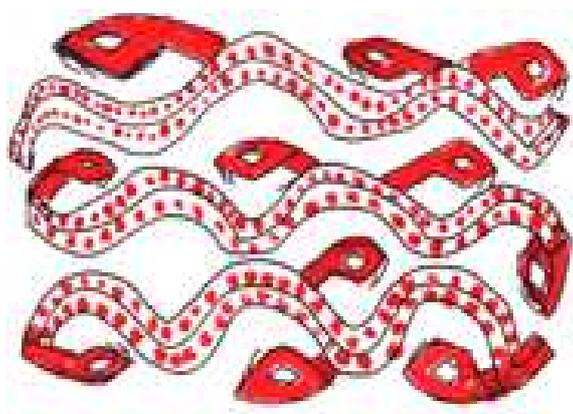


Figura 5: aramari (jiboia)

Crédito: Ciro Wajãpi
Fonte: IPHAN, op. cit., acessada em 15 de abril de 2007.



Figura 6: aramari

Crédito: Kekuia, 1983.
Fonte: GALLOIS, D.; 2000, p.213.

Da mesma forma que os padrões gráficos se adaptaram a novos ambientes de trabalho, como papel e utensílios cotidianos, os conteúdos representados também foram ampliados. Atualmente, a comunidade Wajãpi tem criado novas composições, aderindo a bandeira do Brasil e letras do alfabeto aos outros motivos, o que antes não acontecia, pois estes novos desenhos estavam muito distantes da sua realidade (figuras 7 e 8). No

entanto, essas novas representações estão sempre associadas a outras anteriores e mais tradicionais e, por conta disso, eles consideram todas *kusiwa*.



Figura 7: composição gráfica *kusiwa*
Crédito: Seni Wajãpi
Fonte: IPHAN, op. cit., acessada em 15 de abril de 2007.



Figura 8: composição *kusiwa* com bandeira do Brasil
Crédito: Makarato Wajãpi, 2000.
Fonte: GALLOIS, D.; 2002, p. 47.

A combinação da arte tradicional com novos elementos é possível por causa da transmissão de saberes e tradições repassadas de geração a geração há muito tempo, através de seus mitos, que são permanentemente atualizados.

1.1.3- Mitos Wajãpi

A cultura Wajãpi é rodeada de saberes e técnicas que são aprendidas através dos mitos do grupo. São múltiplas as narrativas que explicam a origem da arte *kusiwa*, todas relacionadas ao mundo dos “outros”. Um desses mitos diz que seu surgimento é contemporâneo ao surgimento dos primeiros ancestrais da sociedade. Nessa época, não havia cor, nem formas distintas entre os habitantes, ou seja, todos possuíam corpos iguais, mesma língua e conhecimentos. Nas palavras dos próprios Wajãpi, “todos eram gente como a gente”.¹⁴

Para organizar a sociedade, o herói Ianejar (que significa “nosso dono”, na língua Wajãpi, do tronco linguístico Tupi) dividiu o grupo em humanos e animais, delimitando seus espaços e funções. Por exemplo, os primeiros seres, que dançavam à

¹⁴ GALLOIS, 2002, p. 15.

beira do rio, tornaram-se peixes, e sua função era servir de alimento aos humanos. No entanto, no centro da terra, havia um ser muito poderoso e temido por todos que foi morto pelos humanos. Ao morrer, transformou-se numa gigante cobra – ou *moju*, na língua Wajãpi. Esses humanos abriram seu corpo e pegaram seus excrementos, que eram todos bastante coloridos (figura 9).

Com as cores da cobra, organizaram uma festa e convidaram todos da terra. Todos os presentes dançavam coloridos e cantavam seus repertórios, que variavam de grupo para grupo. Muitos saíam voando, e se tornaram os pássaros coloridos que vemos no céu. Os homens ficaram no centro da terra e aprenderam as danças dos peixes, que pode ser vista na época da piracema. Isso também mostra a importância da dança para os Wajãpi, pois ela é a responsável pela relação que mantêm com Ianejar. Eles dançam para serem ouvidos por Ianejar. Mesmo tendo abandonado os homens, ele, como seu nome diz, tem o poder de controlar os homens, podendo até mesmo desabar céu e terra. E para evitar tal catástrofe, os Wajãpi dançam, fazem festas, tocam instrumentos e se pintam para serem escutados. Em outras palavras, através desse mito, os Wajãpi mantêm comunicação visual, ritual e relacional com seu criador. Os homens também incorporaram os cantos dos pássaros e aprenderam os nomes das cores. Já sozinhos na pedra, os humanos encontraram os ossos e a pele da cobra gigante e, dessa maneira, descobriram os padrões gráficos (a partir da espinha dos peixes e outros animais que a cobra havia comido), com os quais decoram seus corpos e objetos até hoje, em diversas composições (GALLOIS: 2002, 60).

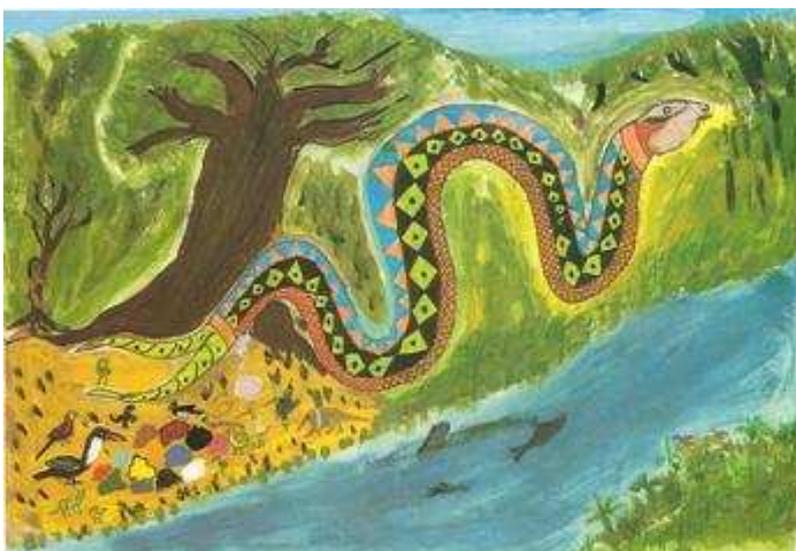


Figura 9: mito da criação do mundo por Ianejar através da cobra
Crédito: Makarato Wajãpi, 2000; Fonte: GALLOIS, D. 2002, p.61.

Um segundo mito narra que os desenhos foram aprendidos por um rapaz que assistiu, numa noite, à dança das sombras dos mortos numa aldeia abandonada (GALLOIS, 2000). Escondido, ele trouxe a ponta do bastão de dança do grupo de mortos e, no dia seguinte, viram que o bastão estava todo desenhado e, desde então, reproduzem os motivos desse objeto em seus corpos, cuias e traçados. Nesse mesmo mito, conta a tradição oral Wajãpi como surgiu o motivo “sapo”. Durante a dança, o rapaz observou que havia lindas mulheres servindo *caxiri* (bebida fermentada comum entre indígenas, à base de mandioca) aos mortos, e seus rostos estavam pintados com a resina *sipy*. Quando amanheceu, as mulheres voltavam a sua real condição: eram sapos, e as pinturas que tinham no rosto eram as marcas e manchas que esse animal ostenta em sua pele.

A origem dos padrões dos cestos *panakari*, como o motivo *urupe arabekwa*, veio de um episódio conhecido entre os Wajãpi como “visita ao céu”. Uma viúva procurava seu marido na aldeia dos mortos, mas foi carregada aos céus por um gavião que a levou neste cesto, todo enfeitado com esse motivo.

Há muitas narrativas nas aldeias Wajãpi que relatam a divisão do mundo, bem como o surgimento da arte *kusiwa*. Nelas, podemos ver um lugar de destaque dos homens, ainda que muito instável. Segundo Gallois, essa instabilidade se explica pelo fato do homem não encontrar seu hábitat pronto: ele deve alterá-lo, prepará-lo para plantio, construção da aldeia e abertura de caminhos. É por isso que os homens precisam tanto da ajuda dos animais em técnicas para sobrevivência na floresta.

Esse valor que os Wajãpi atribuem aos animais é refletido em suas crenças. A comunidade acredita que todos os animais possuem alma e vivem numa organização muito semelhante à dos humanos. Da mesma forma, eles acreditam que as árvores e plantas carregam almas. Enfim, cada espaço da terra possui seu dono, e todos são geridos por Ianejar, que controla seus destinos. Portanto, os homens não são donos da diversidade da terra e a ruptura dos padrões e das relações entre os domínios poderia ser fatal para a humanidade. Isso explica porque a arte *kusiwa* é tão importante para os Wajãpi.

1.1.4- A produção atual e sua inserção no mercado

Da mesma forma que muitas nações amazônicas de forte tradição oral, os Wajãpi estão vivendo, atualmente, um processo de alfabetização como resultado das necessidades impostas pelo contato com a sociedade nacional. A Constituição de 1988 e a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional garantiram aos índios o direito de serem alfabetizados em suas línguas maternas, e de aprender o português como segundo língua. Assim, os jovens da comunidade estão trabalhando na adaptação de novos instrumentos para seu universo, principalmente a escrita alfabética, tão valorizada na sociedade não-índia, para a transmissão dos saberes e para o registro de técnicas gráficas (figura 10). Talvez a maior dificuldade que encontram seja conceituar expressões que possuem múltiplos significados. Um exemplo disso é o próprio termo *kusiwa*, que hoje em dia também passou a se referir à escrita. O problema é que, quando transportado para a realidade escolar, esses conceitos perdem a abrangência de contextos e significados.

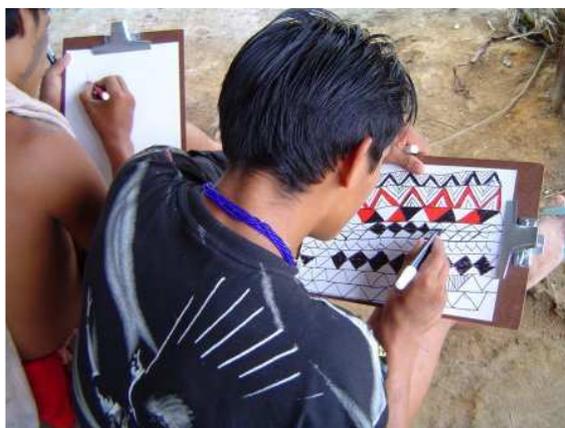
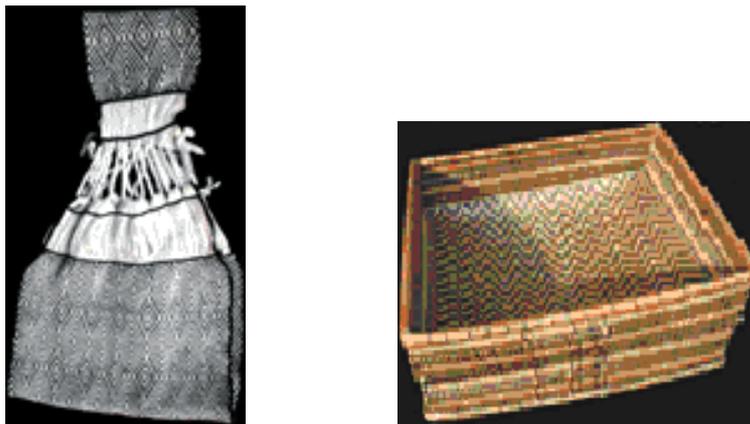


Figura 10: jovem Wajãpi reproduzindo padrões *kusiwa* no papel

Foto: Dominique Gallois; Fonte: página <http://www.revista.iphan.gov.br/materia.php?id=210>, acessada em 15 de abril de 2007.



Figuras 11 e 12: tecido e cesto feitos com motivos *kusiwa*

Crédito: Autor desconhecido Fontes: <http://www.araribah.com.br/tecido.htm> e <http://www.araribah.com.br/cestaria.htm>, acessadas em 20 de maio de 2008.

A tentativa de passar o *kusiwa* para o papel foi muito aclamada e defendida pelos adultos da sociedade Wajãpi. A circulação de obras pelas casas e aldeias promoveu análises de todos e maior participação quanto às críticas sobre os grafismos. Aliás, a ideia de elaborar oficinas de arte *kusiwa* partiu dos próprios chefes das aldeias, preocupados com o desinteresse dos mais jovens quanto às tradições do grupo.

Nesse sentido, é possível entender a importância para os Wajãpi do registro e reconhecimento da arte *kusiwa* como patrimônio intangível do Brasil. O IPHAN conferiu à arte gráfica wajãpi o título de Patrimônio Cultural do Brasil, inserindo-a no Livro de Registros das Formas e Expressões em 20 de dezembro de 2002. Mas o pedido de registro surgiu da própria nação indígena, pelo presidente do Conselho das Aldeias Wajãpi (APINA), Aikyry Wajãpi, em maio do mesmo ano. Essa instituição teve apoio da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), do Núcleo de Educação Indígena do Estado do Amapá e do Núcleo de História Indígena e Indigenismo da Universidade de São Paulo (NHII-USP), coordenado pela professora e antropóloga Dominique Gallois.

O pedido deveu-se à importância que a arte *kusiwa* representa para a sociedade Wajãpi como uma forma de expressão articulada à tradição oral, transmitida de geração a geração e compartilhada por todos os membros do grupo. Não é considerado apenas um saber abstrato, mas uma prática constantemente dinâmica e interativa. Entre o parecer técnico e o parecer final, houve três meses de análises textuais, bibliográficas e audiovisuais. Neles, ficou justificada a importância da arte *kusiwa* como patrimônio nacional, devido ao seu valor como forma de expressão e identidade cultural da comunidade.

“É uma forma de expressão que evidencia, no seu cotidiano, o entrelaçamento entre a estética e outros domínios de pensamento. Sua eficácia reside na capacidade de estabelecer comunicação com uma realidade de outra ordem, que somente através do elenco codificado de padrões, e na mitologia, se pode conhecer. Narrativas orais e composições gráficas colocam em cena seres que não podem ser vistos pelos humanos de hoje, mas cuja existência pode ser acessada através dessas formas particulares de conhecimento e expressão. (...) O sistema kusiwa proporcionou à comunidade meios de adaptação a novas realidades. Narrativas são reelaboradas, novos padrões decorativos são aprendidos e reformulados, mas sempre no sentido de uma apropriação incorporada ao sistema de valores e significados mais vastos.”¹⁵

O material feito para ser encaminhado junto ao pedido de registro foi escrito e pesquisado pela antropóloga Dominique Gallois, cujos trabalhos também serviram de fontes para esta pesquisa. Em seu livro, *Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica Wajãpi*, a autora apresentou exemplares dos vinte e um padrões gráficos utilizados pelos Wajãpi atualmente, e suas variantes mais comuns. Essa pesquisa, iniciada em 1983, salienta a importância dos estudos indígenas como categoria elementar da cultura nacional e a integridade do sistema *kusiwa*, que mesmo após 17 anos de pesquisa, ainda apresenta seus padrões bem definidos, embora seja comum nesse sistema o desuso temporário de certos padrões.

A publicação da arte *kusiwa* surgiu desse trabalho desenvolvido pelo Centro de Trabalhos Indígenas (CTI), também coordenado por Gallois, e com apoio da FUNAI, através do Museu do Índio, em ações políticas, com o intuito de preservar todo e qualquer patrimônio cultural indígena. Essa união resultou na exposição *Tempo e Espaço na Amazônia: os Wajãpi*, no Museu do Índio¹⁶, onde a arte *kusiwa* teve lugar de destaque, dentre outros aspectos culturais wajãpi (figura 13). Diversas oficinas foram realizadas em 2000 para fechar e complementar a pesquisa elaborada para o registro da arte *kusiwa*.

¹⁵ LEVINHO, J. 2002, p. 07.

¹⁶ Essa exposição ocorreu em 2000 no Museu do Índio, na cidade do Rio de Janeiro (RJ).

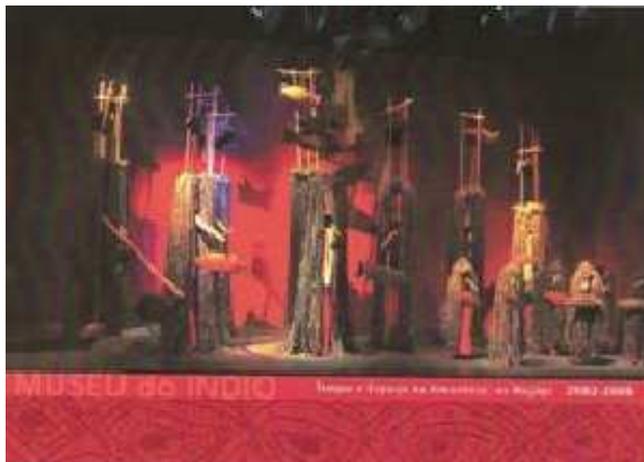


Figura 13: cartão-postal da exposição *Tempo e Espaço na Amazônia: os Wajãpi* (2002-2006)

Foto: Helena de Barros; Fonte: divulgação Museu do Índio - FUNAI

Portanto, os Wajãpi vêm na arte *kusiwa* a representação de sua visão de mundo. A comunidade tem o direito de ver seus valores reconhecidos no cenário nacional, pois, além de fazer parte de suas tradições e, por conseguinte, de sua memória, ela expressa um desenvolvimento cultural e intelectual muito definido, comprovado nas palavras de Gallois: *“Seus significados estão diretamente relacionados à cosmologia do grupo, encontrando nas narrativas míticas e históricas sua forma de transmissão e o dinamismo próprio à ampliação de repertório. Por isso, deve ser respeitado como de propriedade intelectual coletiva dos Wajãpi”*.¹⁷

Em novembro de 2003, a arte *kusiwa* e os Wajãpi receberam outro importante título, este de âmbito internacional. Foi um prêmio concedido pela UNESCO, que reconheceu alguns bens de natureza imaterial como obras-primas da humanidade, e a arte *kusiwa* foi um deles. No discurso de agradecimento dos líderes Wajãpi, fica explícita a intenção, ao registrar sua técnica, de dar legitimidade à cultura do grupo, bem como se fortalecer como membros da sociedade brasileira.

“Nós Wajãpi estamos muito felizes porque ganhamos o prêmio da UNESCO que escolheu nossa cultura como patrimônio imaterial da humanidade. (...) Nós Wajãpi nunca vamos deixar nosso modo de vida, como por exemplo as nossas festas, a nossa pintura corporal [arte *kusiwa*], o nosso jeito de mudar sempre as aldeias de lugar para não acabar com os recursos naturais. Nós nunca vamos esquecer nossa cultura porque continuamos ensinando nossos filhos e netos na escola e no dia-a-dia, através da nossa tradição oral, das caçadas e caminhadas na mata. (...) Se os índios não respeitam a nossa cultura, até os nossos próprios jovens podem começar a desvalorizar nossos conhecimentos e modo de vida. Por isso, nós queremos apoio para continuar esse trabalho com nossos

¹⁷ GALLOIS, op. cit. p.70.

parceiros de formação dos Wajãpi e também de formação dos não-índios, para entender e respeitar os povos indígenas”.¹⁸

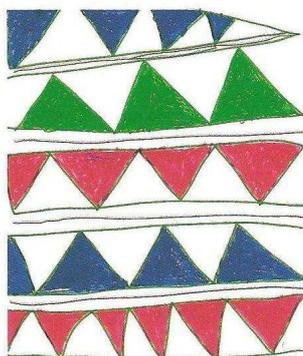


Figura 14: motivo Borboleta

Crédito: Nazaré, 1983. Fonte: GALLOIS, D.; 2000, p. 214.



Figuras 15 e 16: crianças enfeitadas por um adulto com motivos *kusiwa*

Foto: Dominique Gallois, 1983.

Fonte: Instituto Socioambiental, através da página <http://img.socioambiental.org/v/publico/wajapi/>, acessada em 20 de abril de 2008.

¹⁸ Trechos do discurso de 7 de novembro de 2003 assinado pelos líderes Wajãpi, Kasiripiña Wajãpi, Kaiku Wajãpi, Tarakua si Wajãpi, Japarupi Wajãpi e Jawapuku Wajãpi, pelo reconhecimento da arte *kusiwa* como obra-prima da humanidade pela UNESCO; disponível pela página <http://www.revista.iphan.gov.br/materia.php?id=207>, acessada em 15 de abril de 2007.

1.2- Os Kaxinawá

Os Kaxinawá são um povo do tronco lingüístico Pano que vive na floresta da Amazônia Ocidental, que vai desde o leste peruano, nos pés dos Andes, até o Estado do Acre. A comunidade ficou dividida entre as fronteiras dos dois países, num total de cerca de 4500 habitantes.¹⁹ No Brasil, os Kaxinawá estão alocados em áreas indígenas, ao longo de vários rios que cortam os vales do Purus e do Juruá.

A antropóloga Ingrid Weber (2006) afirma que todos os povos Pano, entre eles os Kaxinawá, formam uma família lingüística de cerca de 30 grupos e entre 15 mil e 30 mil falantes. Segundo a autora, esses povos são caracterizados por sua homogeneidade cultural, lingüística e territorial, em contraposição à forte tendência à fragmentação em vários grupos, sendo que a maioria se encontra no estado do Acre.

Este povo não se denomina Kaxinawá. Na verdade, segundo Lagrou (2004), este nome foi dado por outros povos indígenas da região. Entre os povos da família Pano, há aqueles com terminação *nawá* que apresentam muitas similaridades. Todos se autodenominam *huni kui*, que significa “povo verdadeiro” no idioma *hãtxa kui*, da família Pano, e chamam os outros povos com nomes pejorativos. Por exemplo, os Kaxinawá chamam os Kulina de *pisinawá* (“aqueles que fedem”) e se conhecem como Huni Kui, enquanto os Paranawá chamavam os Kaxinawá do mesmo nome *pisinawá*. O próprio nome Kaxinawá é considerado um insulto, pois significa “aqueles que são canibais, que vivem na noite”. Então, este nome Kaxinawá é usado no meio não-índio ou por outros grupos da região. Os membros desse povo se consideram Huni Kui, e muitos tem reivindicado a mudança deste etnônimo, embora tenham ficado mais conhecidos pela nomenclatura anterior (WEBER, 2006).

1.2.1- Histórico dos Kaxinawá

Os Kaxinawá relatam a origem de seu povo a partir de narrativas com grande destaque na tradição oral. Assim como o mundo ocidental dividiu a História da Humanidade em Pré-História, Idade Antiga, Idade Média, Idade Moderna e Idade Contemporânea, esse grupo também fez sua divisão histórica. De acordo com a

¹⁹ Dados retirados do censo realizado pela Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-AC), de 2004.

sabedoria Kaxinawá, a nomeação da história dos povos indígenas do Acre se divide em cinco tempos.

O primeiro deles é o *Tempo das Malocas*, período em que os povos indígenas ainda não tinham contato com o *nawá* (branco) e viviam em grande harmonia. O segundo momento foi o *Tempo das Correrias*, caracterizado pela chegada dos brancos, pela invasão a territórios indígenas, pela separação dos índios pelas cabeceiras de rios e pelo extermínio de muitas aldeias. O terceiro período é chamado de *Tempo do Cativo*, quando os índios passaram a trabalhar para os “patrões” seringalistas, na condição de escravos de seringais. A quarta divisão foi o *Tempo dos Direitos*, período em que as aldeias voltaram a se organizar, a lutar por terra, a formar cooperativas indígenas e a montar escolas na floresta. O quinto e último momento da história das populações indígenas do Acre é o *Tempo do Governo dos Índios*, a história presente, isto é, o período atual, com suas terras demarcadas, com organizações indígenas ganhando força, professores, agentes e saúde e florestais ajudando nos cuidados cotidianos das aldeias, enfim, é o tempo em que os indígenas conseguiram ter a gestão de suas terras (KAXINAWÁ, 1999:29).

No entanto, os primeiros relatos a respeito dos Kaxinawá pela historiografia ocidental datam do século XVIII, embora não sejam muitos neste período. Contatos com alguns viajantes na época afirmavam que os primeiros habitats dos Kaxinawá eram na área do Alto Juruá, nas margens dos rios Muru, Humaitá e Iboiçu. Nesse primeiro momento, já era comum a viagem de colonizadores à procura de índios para escravizar.

Mas os contatos e os relatos se tornaram mais freqüentes a partir do final do século XIX, na década de 1880, quando as primeiras frentes extrativistas chegaram à região do Estado do Acre, formadas principalmente por migrantes cearenses e peruanos (WEBER, 2006). A princípio, os interessados vieram em busca do caucho, uma espécie de látex que é extraído de uma árvore de mesmo nome. Só que para conseguir o caucho, as árvores precisavam ser cortadas, e a região ficou logo devastada. Então, passaram a se interessar pela borracha, pois sua retirada é feita a partir de pequenos cortes nos troncos, mas que preservam a árvore. Por conta disso, a região foi maciçamente explorada, e os povos indígenas dali, dentre eles os Kaxinawá, sofreram duras conseqüências.

Toda a área do Juruá foi tomada por violência e doenças por parte dos seringueiros. Segundo Lagrou (2004), em 1913, essa região já contava com cerca de 40 mil migrantes de outras regiões. A violência era tão organizada que havia um grupo

conhecido como mateiros, cuja função era abrir estradas de borracha e dar fim aos territórios indígenas²⁰. Os “patrões”, isto é, aqueles que se apropriavam das terras indígenas e as transformavam em seringais, ou seus representantes, e os caucheiros peruanos organizavam as “correrias”, que resultaram no extermínio de muitos grupos. Essas correrias consistiam em ataques surpresa a aldeias indígenas, matando ou obrigando os índios a trabalhos forçados na extração da borracha, abertura de estradas e transporte da produção. Nesse ínterim, os Kaxinawá reagiram de três maneiras: enquanto algumas aldeias passaram a revidar com violência e assaltar acampamentos, outras fugiram para a cabeceira de rios da região como Acre, Purus, Envira e Juruá, e outras, ainda, se entregaram e se deixaram ‘amansar’ – essa era a expressão usada - pelos seringalistas, como se pode observar nos relatos de Joaquim Mana Kaxinawá para Weber:

“Quando os Huni Kuin eram atacados nos seus *shubuã* [aldeia, território], a maioria corria e os que ficavam para enfrentar a briga morriam. Enquanto as armas do *daku nawa* [branco] eram muito fortes e pesadas, que eram as famosas armas de fogo, as armas dos Huni Kuin eram flechas. Aqueles que não queriam correr ou morrer se entregavam, tanto mulheres como homens. Esses que ficavam passavam a trabalhar como escravos (...)”.²¹

Esse foi o caso da aldeia do rio Iboiçu, em que os índios “aceitaram” trabalhar para um conhecido seringalista da região, Felizardo Cerqueira (figura 17). A mando deste seringalista, o grupo seguiu fazendo diversas expedições pela região, até chegarem à margem do rio Jordão em 1924, onde vivem até hoje. Ainda é possível encontrar nesta aldeia idosos com seus braços marcados com as iniciais FC, do nome do patrão. O grupo se dividia em dois para os afazeres impostos. Enquanto alguns exerciam a função de seringueiros, outros trabalhavam na diária, isto é, faziam atividades diversas: transportar borracha e mercadorias, varejar balsas de borracha, reabrir ramais, abrir roçado para o patrão (KAXINAWÁ, 1999).

²⁰ LAGROU, E. (2004) “Histórico” In: Kaxinawá, retirado da página <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/kaxinawa/395>, acessada em 15 de fevereiro de 2009.

²¹ KAXINAWÁ, J. apud. WEBER, 2006, p. 57.



Figura 17: grupo que foi trabalhar nos seringais

Foto: acervo Museu Nacional, s/d. Fonte: Instituto Socioambiental, pela página <http://img.socioambiental.org/v/publico/kaxinawa/>, acessada em 15 de abril de 2008.

Já os Kaxinawá do Peru mantiveram-se num certo isolamento até 1946, conseguindo viver longe dos rios de grande navegação. Até então, mantinham relações comerciais apenas com outros grupos indígenas, que buscavam ferramentas e armas com grupos ocidentais e faziam trocas com os Kaxinawá. Mas, com o tempo, foram percebendo que era preciso manter um laço mais estreito com os não-índios. Esse contato se intensificou e, em 1951, já havia relatos de viajantes, como a expedição dos alemães Schultz e Chiara, em que narram a existência de 8 aldeias, com um total de cerca de 500 membros. Mas o fato é que, após esse contato, 75% da população Kaxinawá morreu num surto de sarampo, apesar dos indígenas atribuírem as mortes às filmagens do grupo estrangeiro, pois teriam prendido o *yuxim* (“espírito”) das pessoas. Os sobreviventes fugiram para o Jordão, onde já havia grupos trabalhando nos seringais. Mas, por conta da exploração dos patrões, preferiram voltar às suas aldeias de origem.

Há aldeias Kaxinawá que manifestam rituais tipicamente tradicionais que são comuns no lado peruano, e outras com ritos já influenciados pela cultura regional brasileira, com fortes marcas das imigrações nordestinas. E há, ainda, aquelas que misturaram as duas tradições, já que, ainda que todos tenham em essência a mesma raiz, apresentam diferenças quanto a mitos, alimentação, atividades econômicas e rituais. Essas diferenças ocorreram porque os grupos que vivem no Peru, como dito anteriormente, tiveram sua autonomia por mais tempo e, por causa disso, são considerados com manifestações mais “tradicionais”, o que não significa que não tenham sofrido intervenções de missionários e militares peruanos. Já os grupos que estavam na margem brasileira viveram numa ocupação mais dispersa, sob controle da

economia seringalista, mas atualmente buscam a retomada dos saberes e tradições das gerações mais antigas.

Na fronteira brasileira, muitas aldeias foram fundadas e se encontram nesse processo de revitalização cultural, após a época de exploração exacerbada da borracha. Nas décadas de 1970 e 1980, aldeias abandonadas foram reerguidas, como a de Fronteira, onde haviam instalado um posto da FUNAI²², e novas foram criadas a partir dessa, como a de Cana Recreio. Desta última, surgiu a de Moema. A reformulação dessas aldeias ainda não se completou, já que buscam viver de forma mais independente, com as casas mais afastadas umas das outras, salientando que é comum a dispersão das aldeias, que procuram viver o máximo possível num ambiente democrático e coletivamente agradável para todos:

“A tendência à cisão de aldeias é comum entre os Pano e reflete a base democrática que constitui a comunidade. Todo pai de família pode decidir, por quaisquer motivos, mudar-se para outro lugar a fim de construir uma nova comunidade, se tiver habilidade de persuadir outros a segui-lo. Não existe coerção nestes casos; cada indivíduo, mulher ou homem, escolhe onde ou com quem mora. A única pressão é afetiva; ninguém gosta de morar longe dos seus parentes mais próximos.”²³

Na década de 1970, além dos postos da FUNAI, diversos outros grupos, embalados pela vontade de democratização e pelo desejo de uma sociedade mais justa, surgiram como elementos de apoio aos indígenas. Em 1972, a Igreja Católica criou o Conselho Indigenista Missionário (CIMI). Mais tarde, foram fundados a Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-AC), o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e o Conselho de Missão entre Índios (COMIN). Todas essas entidades contribuíram para a formação de novas aldeias, pela defesa e demarcação de terras na região, entre elas as dos Kaxinawá, e pela maior participação dos índios na liderança da reivindicação de seus direitos (KAXINAWÁ, 1999).

O maior problema com que novas aldeias se depararam foi a carência de especialistas e conhecedores das tradições, principalmente a falta de mestras do *kene*, arte gráfica Kaxinawá. Isso aconteceu pela carência de idosos, já adultos, nas aldeias antigas. Por isso, o povo Huni Kui busca a revitalização de sua cultura, pretendendo

²² Os primeiros postos da FUNAI no estado do Acre datam de 1976; até então, nenhuma atuação concreta havia sido feita na região para atender aos direitos das populações indígenas dali; entre 1976 e 1979, a FUNAI identificou 18 áreas indígenas no estado, sendo 4 no Vale do Alto Purus e 14 no Vale do Alto Juruá.

²³ LAGROU, op. cit, 2004.

retomar elementos importantes para o entendimento de sua história, como os rituais tradicionais, a língua e a cultura material, caracterizada pelos desenhos do *kene*.

1.2.2- O *kene*

A fenomenologia Kaxinawá gira em torno da relação entre a forma sólida, ou seja, o corpo da pessoa usada como artefato do trabalho coletivo kaxinawá, e o poder de imagens livres e flutuantes. Segundo Lagrou (2007), essas imagens se manifestam de três formas: na forma de espíritos ou seus donos (*yuxin*), na forma de transformações em imagens e visões (*dami*, mentiras), e na forma de caminhos feitos em desenhos (*kene*). O *kene* é conhecido como a “língua dos *yuxin*” e são feitos exclusivamente pelas mulheres do grupo, conhecidas como “mestras do *kene*”.

Todos os padrões aprendidos do *kene* são usados tanto na pintura dos rostos, como nas pinturas corporais, decoração de cerâmica e elaboração de tecidos e cestaria. Foram registrados 25 padrões básicos, que se misturam e fazem diversas combinações: “Cada um desses *kene* é como um chefe de uma família Kaxinawá numerosa. Como as pessoas, esses *kene* vão se casando com outros *kene* e vão formando outros *kene*”.²⁴ O *kene* também representa seres da natureza, animais e plantas, e cada um tem um nome específico, mesmo aqueles feitos a partir de várias composições.

Todos os desenhos significam relações, assim como a arte kusiwa dos Wajãpi. O *kene* alude a relações, unindo mundos diferentes. É um instrumento para agir sobre o mundo, sobre os corpos onde os desenhos são feitos e sobre a mente dos que viajam a lugares imaginários através de sonhos e visões. Para esses últimos, o *kene* funciona como um mapa que permite que *bedu yuxin* (o dono, a alma do olho) encontre a morada de *yuxibu*, o dono dos desenhos.

Os 25 padrões vieram de uma jiboia encantada, cujo nome era *Yubé* (figura 18), que havia sido um membro Kaxinawá, mas se tornara cobra após um dilúvio: “*Yube é a identidade, a força e a proteção dos Huni Kui. Yube é o dono do kene e foi ele quem deu o kene para os Huni Kui.*”²⁵ O *kene* representa o corpo da jibóia, que mede 25 palmos, e cada palmo é um *kene*, um padrão diferente.

²⁴ Depoimento de Agostinho Muru a Dedê Maia. In: MAIA, 1999, p.15.

²⁵ Ibidem.

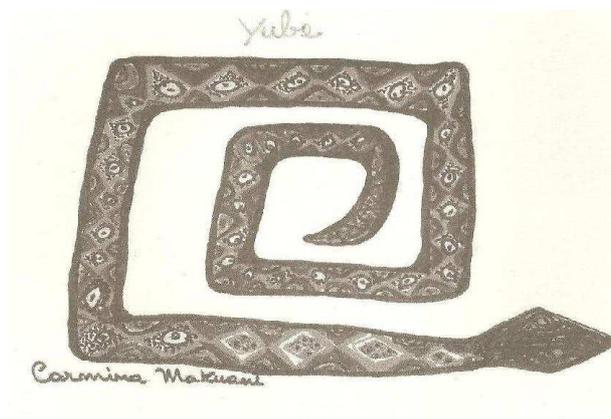


Figura 18: Yubé

Crédito: Carmina Makuani; Fonte: MAIA, D. 1999, p.

Além de representar aspectos do cotidiano social, o povo Kaxinawá acredita que o *kene* também é responsável por se traduzir como o que Maia relata de “espírito visível” dos trabalhos das mulheres, sendo o “espírito invisível” os outros elementos os quais as mulheres usam para trabalhar o *kene*. Em outras palavras, o que fica desenhado seria o visível, e o que é utilizado como material ou como fonte inspiradora seria o invisível. Isso se explica porque, para os Kaxinawá, tudo na natureza tem espírito, que eles chamam de *yuxim*. Então, quando uma mulher trabalha com um *kene*, ela está lidando com vários *yuxim* da natureza, como o do fogo, da água, do algodão que tingem o tecido, da palha que faz o trançado. E, portanto o *kene* representa o espírito visível de todos os elementos da natureza juntos.

O *kene* é usado em todas as atividades da comunidade, pois os Kaxinawá acreditam que é ele que dá identidade às plantas, aos animais e os objetos do dia-a-dia do grupo. Na tecelagem, ele é incorporado para dar vida a chapéus, redes, mantas e demais produtos que tenham o algodão como matéria-prima (figuras 19 a 21). Também está presente na confecção de cerâmica, embora atualmente haja a preferência por panelas e potes de alumínio, vestígio do contato com o homem branco. Mas ainda é comum encontrar mulheres trabalhando barro e desenhando o *kene* nas vasilhas para comercialização para fora.



Figuras 19 a 21: mantas e bolsas feitas com motivos do *kene*, por membros Kaxinawá
Fotos: Autores desconhecidos; Fonte: www.araribah.com.br/tecido.htm, acessada em 20 de maio de 2008.

Na cestaria, a produção ainda é bastante voltada para consumo interno. A produção de cestos adornados é muito utilizada para carregar o que é coletado na mata e que vem da colheita, para conservar algodão, guardar a comida familiar (figuras 22 e 23). Por fim, também é possível encontrar motivos do *kene* nas pinturas corporais, principalmente nas festas. A princípio, só utilizavam as tintas da mata, como a extraída do jenipapo e das sementes de urucum. Hoje, já é mais fácil encontrar tintas industriais, embora sejam ainda minoria, já que há o movimento de valorização das técnicas tradicionais Kaxinawá, inclusive as de tingimento.



Figuras 22 e 23: mulheres Kaxinawá confeccionando cestos

Foto: Nietta Lindenberg Monte, 1984. Fonte: Instituto Socioambiental, pela página <http://img.socioambiental.org/v/publico/kaxinawa/>, acessada em 15 de abril de 2008.

Por causa de sua importância em representar as forças naturais, o *kene* é muito apreciado pelos membros da nação Kaxinawá. A pintura corporal é feita normalmente no período de festas, quando há visitas na aldeia, ou simplesmente quando alguém quer estar “arrumado”. No entanto, não é uma prática tão comum, como no caso do Wajãpi, porque é mais difícil conseguir jenipapo, mas sempre que os homens trazem da mata, alguma mulher prepara a tinta.

Segundo Lagrou (2004), não há distinção entre os desenhos feitos nos corpos e a posição social da pessoa no grupo. Há apenas algumas restrições. Por exemplo, bebês não são adornados com os padrões, mas recebem banhos de jenipapo, e ficam pintados dos pés à cabeça. Já crianças maiores, sejam meninos ou meninas, têm os rostos pintados, mas pouco, em comparação aos adultos, que pintam seu rosto e corpo por inteiro, com os mais diversos padrões (figura 24).



Figura 24: homem pintado com motivos do kene no seu rosto

Foto: Igor Pessoa; Fonte: www.bancodaimagem.com.br/.../igorpes-s_5.html, acessada em 15 de novembro de 2008.

Da mesma forma que nem sempre os corpos são pintados, nem toda cerâmica ou cesta é adornada com os motivos do kene. É comum entre os Kaxinawá decorar os pratos onde comem, mas não as panelas, por exemplo. Os desenhos são feitos para mostrar a novidade do objeto, quando é novo, e com o uso, a decoração vai desaparecendo, e só é refeita para uma festa que se aproximar.

Para os Kaxinawá, os critérios que indicam o que é belo ou não estão na qualidade dos traços desenhados. Nos rituais de passagem, por exemplo, é importante e bonito que os traços sejam “mal-feitos” (grossos, rápidos e sem precisão): as linhas são feitas nos rostos das crianças com o dedo ou com sabugos de milho. Isso se explica pela necessidade que as crianças tem de ter uma permeabilidade maior da pele, isto é, quanto mais tinta, mais protegida e bonita elas estarão. Já os adultos fazem para o mesmo ritual uma pintura mais delicada em seus rostos, com finos palitos enrolados com algodão. Estas pinturas já são consideradas bem-feitas e “finas”. Portanto, a apreciação não está no fator estético. Muitas vezes, pode estar em sua distorção. Assim, fica claro que tintas, pinturas e objetos agem de maneiras específicas, e precisam ser analisados em seu contexto (LAGROU, 2007).

Todos os conhecimentos da cultura Kaxinawá, inclusive o *kene*, são aprendidos quando ainda crianças. Todo o aprendizado acontece de forma experimental: os

meninos aprendem vendo seus pais trabalhando e as meninas, através da observação de suas mães.

Antigamente, o *kene* era aprendido quando as mulheres iam se casar, mesmo que já o vissem pelas mãos das mães. O ritual acontecia da seguinte maneira: o noivo vai à floresta, caça uma jibóia e coloca o couro da cobra atrás do tear de sua noiva. Enquanto isso, a avó leva a neta, a noiva, para a floresta para saudar *Yube* e cantar cantigas a ele. Para iniciar o estudo, a avó passa nos olhos da aprendiz um remédio, chamado *bawe*, que possibilita a menina poder enxergar melhor os desenhos da cobra. Hoje em dia, esse ritual não é tão utilizado, mas o *bawe* ainda é muito requerido pelas mestras.

Uma mestra ganha esse título quando se apropria de todos os conhecimentos ao redor do *kene*: as histórias, os rituais, as cantigas e a forma de elaboração. Porém, hoje em dia, por conta da revitalização cultural, crianças, jovens e adultos têm contato com o *kene* o tempo todo. Por muito tempo, havia uma “escola de artesanato” em cada aldeia, e uma mestra responsável em cada uma para repassar os ensinamentos. Hoje, é difícil encontrar numa aldeia esse espaço físico onde o *kene* é aprendido. O processo acontece de forma espontânea, a partir do interesse das próprias mulheres, e nas escolas bilíngües, onde o *kene* já se integrou.

Também uma função das mestras é organizar toda a produção material para comercialização. E, geralmente, são pagas pela própria comunidade por prestar esse serviço, como os professores e agentes de saúde. Foi uma prática absorvida de fora pelos Kaxinawá. Tal prática, aliás, já foi muito criticada por membros do grupo, que viam nessas oficinas uma manifestação do homem branco: não havia a preocupação com as histórias, com os mitos, mas apenas em aprender os desenhos para produzir peças para venda. Essa crítica surgiu no início do processo de reformulação cultural. A produção ainda era incipiente e, com o tempo, se fortaleceu e se ampliou, passando a se preocupar também com o resgate de saberes e mitos.

1.2.3- Mitos Kaxinawá

Todo o sistema gráfico dos Kaxinawá, seja em pinturas corporais, de cerâmica, cestaria ou tecelagem, está intimamente ligado a seus mitos. Para explicar o surgimento do *kene* nas aldeias, conta a tradição oral que, há muitos séculos, no tempo do *shubuã*, todos os membros da comunidade viviam numa mesma casa, muito antes da invasão

dos brancos em suas terras. *Shubuã* era o nome que davam a essa grande casa onde todos moravam juntos.

Nesse tempo, tudo era diferente: as armas, as ferramentas, as roupas. Era muito comum a conversa entre homens e animais, plantas, seres encanados da floresta. Todos viviam harmoniosamente. Então, aconteceu um grande dilúvio, e muitos morreram. Muita coisa se perdeu. Mas foi com a ajuda dos seres encantados que os Huni Kui conseguiram recuperar muitas informações de sua história. Hoje, os Kaxinawá vêem o mito do dilúvio como uma analogia à chegada dos brancos e das “correrias”. Muitos foram mortos enquanto os invasores tentavam apagar a memória do grupo, mas eles permaneceram unidos para resistir e manter vivas as tradições e os saberes, que podemos ver até hoje através, principalmente, dos desenhos do *kene*.

Há outro mito que narra a origem de *Yube* e do *kene*. A primeira lenda Kaxinawá que conta essa narrativa possui um contexto de sedução. Uma mulher chamada Siriane saiu pela floresta buscar água num igarapé. No meio do caminho, deparou-se com uma grande cobra, e ficou paralisada, admirando os lindos desenhos da pele do animal. A cobra foi se aproximando e, já bem perto de Siriane, se transformou num rapaz e perguntou à mulher o que ela admirava tanto nele. Ela respondeu que se encantou pelos desenhos em seu corpo e queria saber fazê-los para colocar em suas redes e nas roupas de seu marido. O rapaz afirmou que poderia ensinar os *kene* para Siriane se ela se interessasse, mas sob uma condição: ela teria que, posteriormente, ensinar as demais mulheres da aldeia a fazer os desenhos. Além disso, o rapaz disse também que, para aprender, Siriane não poderia ter medo, pois ele teria que voltar a ser cobra para ensiná-la (MAIA, 1999).

Feito o acordo, a cobra foi chegando bem perto de Siriane, se enroscando em sua cabeça. Ela falou como fazia cada padrão bem baixo, só a moça conseguia ouvi-la. O primeiro desenho aprendido pela mulher foi o *txere beru*, e até hoje é o primeiro desenho que as mulheres Kaxinawá aprendem a fazer (figura 25). Ao chegar a sua aldeia, Siriane repassou todos os ensinamentos às outras mulheres, que se interessaram muito.

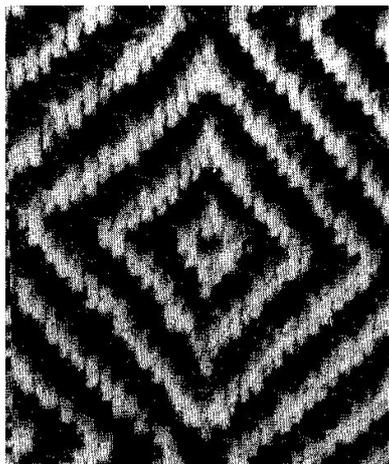


Figura 25- padrão *txere beru*

Artista: Aldenira Pinheiro Huni Kui Fonte: MAIA, 1999.

Por dois dias da semana, Siriane passava o que aprendia a suas companheiras, e nos demais dias, passava na floresta com a cobra. Muitos da aldeia começaram a desconfiar da moça, inclusive seu marido.

Certo dia, a cobra confessou para Siriane que seu nome era *Yube*, o encantado do *kene*. Lembrou à moça do dilúvio que havia acontecido no passado, em que ele se tornou cobra porque estava dormindo numa rede com *kene* de *tumuyã* (“cobra”, na língua *hãtxa kui*) no momento do desastre e, por conta disso, guardou com ele toda a sabedoria do *kene*. A moça, então, pediu que o encantado voltasse a viver na aldeia com os demais, mas ele afirmou que não podia mais se transformar no que havia sido no passado. A ele, restava apenas ensinar o *kene* a seus antigos companheiros.

Além da sabedoria do *kene*, *Yube* também sabia tudo o que acontecia na aldeia, e alertou Siriane das desconfianças do marido. Ele aconselhou a moça a contar o segredo a uma amiga, mas dias após fazer isso, todos na aldeia já tinham conhecimento do segredo de Siriane, e seu marido ficou revoltado, achando que sua esposa o traía com uma cobra. Um dia, a moça saiu para floresta, e seu marido foi logo atrás. Escondido num tronco de árvore, o esposo viu Siriane e *Yube* juntos e, cheio de raiva em seu coração, matou a moça e a cobra com sua borduna.

A narrativa conta que *Yube* ainda tinha muitos padrões para ensinar a Siriane, desenhos da época anterior ao dilúvio (outros padrões aprendidos, como os das figuras 26 e 27). Mas os Kaxinawá acabaram ficando apenas com os 25 que aprenderam com a cobra, o ser encantado do *kene*. E são com esses desenhos que mantêm viva sua tradição e sua autonomia econômica, através da comercialização do artesanato do *kene*.

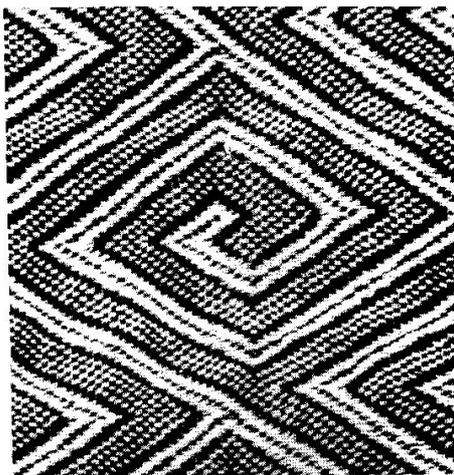


Figura 26: motivo *sepe marasua*
 Artista: Rufina Pinheiro Maxi
 Fonte: MAIA, 1999, p. 10.

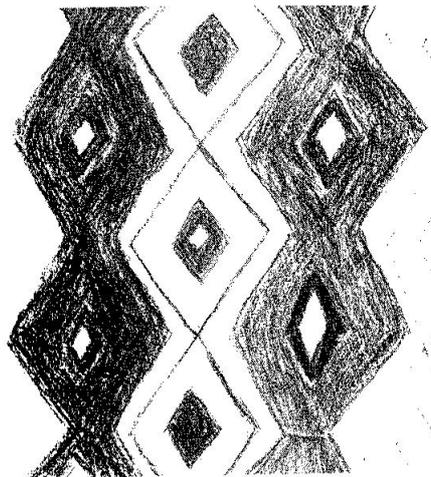


Figura 27: motivo *dunu kate*
 Artista: Maria do Socorro Bismani
 Fonte: MAIA, 1999, p. 10.

Uma segunda narrativa que também relata a origem do *kene* conta que o desenho foi ensinado a uma mulher kaxinawá pelo *yuxin* da jibóia, *Sidika*, personificado na imagem de uma senhora de idade. Esta senhora ensinou a mulher através da técnica da tecelagem, que é responsável pelas características estilísticas do desenho pintado. O destaque que a arte gráfica kaxinawá possui, embora haja motivos labirínticos em pinturas corporais e cestarias semelhantes em outros povos amazônicos, está exatamente em sua originalidade da tecelagem desses padrões em tecidos de algodão (LAGROU, 2007).

1.2.4- A produção Kaxinawá atual

Atualmente, os Kaxinawá vivem um período de busca pela memória do passado, novos caminhos traçados a partir das escolas bilíngües estabelecidas nas aldeias do grupo. Esse encontro com o passado da comunidade é possível graças a um programa dessas escolas, chamado “Uma Experiência de Autoria”, em parceria com o CPI-AC. E, nesse sentido, o *kene* tem um papel de suma importância, pois possibilita um encontro dos Kaxinawá com suas tradições, relembrando história de caçadas, de festas, de objetos do cotidiano, através dos desenhos. Entre os próprios membros da nação Kaxinawá, é visível o valor do *kene* para a reconstrução dessa memória:

“O reencontro com a história do *kene* nos faz viajar muito longe no passado e nos traz muitos conhecimentos que muitos Huni Kui haviam perdido. Hoje eu sei que o *kene* é importante. Que ele é usado em muitos momentos de nossa vida. Que ele serve não só para deixar as pessoas mais bonitas, mas também

para proteger as pessoas de muitas coisas. Hoje eu sei que o *kene* é a identidade dos Huni Kui.²⁶

Marcando um novo início na vida dos Kaxinawá, no final da década de 1970, foram estabelecidas as primeiras comercializações de peças da cultura material do grupo, realizadas entre a Universidade Federal do Acre e o líder da aldeia do rio Jordão, Sueiro Sales, assessorado pelo antropólogo Terri Vale de Aquino, mentor do projeto. Esse contato comercial foi o catalisador do movimento de resgate da memória da comunidade. A partir dele, os Kaxinawá se motivaram com a ideia de Terri de Aquino, que saiu pelas aldeias, perguntando aos velhos, principalmente às mestras, quem ainda se lembrava como fazer cerâmica. Com isso, muitos se interessaram em aprender, e perceberam a importância que essa arte tinha para a revitalização de sua memória (MAIA, 1999).

A partir daí, juntaram recursos para montar a cooperativa, e começaram a estabelecer contatos com os que eles denominam “amigos dos índios”, se afastando dos padrões. Era, na verdade, uma relação de troca: as mestras diziam do que precisavam e, em troca, entregavam uma bolsa, uma rede ou uma cerâmica.

Em 1986, organizaram um novo projeto entre os Kaxinawá, escolhendo a mestra que mais sabia o *kene* em cada aldeia do grupo, motivando-as a produzir ainda mais, e objetos cada vez mais bonitos. Essa coleção oriunda do projeto foi levada a São Paulo para ser vendida numa feira de arte. Com a renda arrecadada, os Kaxinawá compraram recursos e melhorias para suas aldeias, como moinhos, panelas de alumínio, tecido para confeccionar roupas, armas e pólvora. O trabalho permaneceu sob cuidado dos próprios Kaxinawá, e a cooperativa passou a ser administrada pelos cantineiros, que também eram responsáveis pela extração da borracha.

Em 1995, a Associação dos Seringueiros Kaxinawá do Rio Jordão (ASKARJ) conseguiu recursos com a WWF²⁷ e construiu um *shubuã* (casa, morada), em parceria com a prefeitura de Rio Branco. O objetivo dessa construção era expor a cultura material do grupo, mostrando ao público o valor cultural dos Kaxinawá. Mas, por falta

²⁶ Depoimento de Josimar Tui a Dedê Maia. In: MAIA, 1999, p.26.

²⁷ WWF é a sigla do “World Wildlife Fund”, que, em português, significa “Fundo Mundial para a Natureza”. Esta instituição é uma organização não-governamental criada com o objetivo de dedicar-se à conservação da natureza, estabelecendo harmonia entre as atividades humanas, a preservação da biodiversidade e a promoção do uso racional de recursos naturais. Possui atuação em mais de 100 países. A WWF-Brasil foi criada em 1996 para desenvolver projetos no país, integrados à rede WWF.

de experiência administrativa, o projeto não foi à frente, e a comunidade tenta até hoje reavivá-lo.

No ano seguinte, surgiu o Projeto Jibóia, que nasceu nas famílias do rio Breu, mas que, atualmente, abarca também mulheres mestras do rio Jordão e do rio Tarauacá. Este projeto pretende viabilizar a comercialização de peças Kaxinawá, salientando a intenção de destacar, segundo Maia, “*o conhecimento da arte do kene, o universo cultural que nela está expresso, e expô-la com a mesma dignidade com que são expostas obras de arte de diversas outras culturas*”.²⁸

1.3- Os Asurini do Xingu

Este é um pequeno povo de língua Tupi-Guarani, localizado no estado do Pará. Essa comunidade se encontra numa única aldeia na margem direita do rio Xingu, onde fica a Terra Indígena Koatinemo, homologada em 1986. Atualmente, são 126 habitantes (sendo 55 jovens e crianças)²⁹, mostrando que a história desse grupo é marcada por grandes perdas populacionais, num processo mais turbulento que os Wajãpi e os Kaxinawá.

Receberam esse nome por membros de frentes de atração. Todos os povos indígenas que viviam entre os rios Xingu e Bacajá, hoje chamado Araweté, recebiam o nome de Asurini, que significa “vermelho” em línguas do tronco Tupi-Guarani. Esse nome foi dado por estarem sempre pintados com tinta feita de urucum. Então, a denominação feita por missionários acabou sendo incorporada por indigenistas que deram continuidade aos trabalhos do missionário e etnólogo A. Lukesch. A FUNAI utiliza essa classificação até hoje, para diferenciar esse grupo dos Asurini do Tocantins. No entanto, o grupo se autodenomina *Awaeté*, que na língua Tupi significa gente de verdade, utilizando a mesma lógica encontrada no povo Kaxinawá.

²⁸ MAIA, op. cit. p.28.

²⁹ A informação demográfica foi disponibilizada pela CPI-AC, no censo de 2006.

1.3.1- Histórico dos Asurini do Xingu

Os primeiros relatos que indicavam a existência dos Asurini do Xingu datam do final do século XIX. Eram narrativas sobre ataques a homens locais nas regiões do rio Bacajá, na Praia Grande e na Serra do Passahy, atribuídos aos índios do grupo. Também houve relatos de ataques a esses índios por brancos da região, principalmente por caucheiros (homens que extraíam caucho), e de incêndios em aldeias indígenas, inclusive as dos Asurini do Xingu.

Na primeira metade do século XX, foram descobertos deslocamentos do grupo em direção aos rios Ipiaçava e Piranhaquara. Mas, nessa nova região, sofreram ataques de outros grupos indígenas, como os Kayapó. Ao longo dos anos, fizeram muitas migrações pelas regiões, até chegarem ao rio Ipixuna, e lá permaneceram por um bom período. No entanto, entre 1965 e 1970, foram expulsos deste local pelos Araweté, e também sofreram ataques dos Xikrin.

Nesse momento, era comum nessa área a caça ao gato selvagem e a extração da borracha, o que fez com que o local ficasse repleto de brancos regionais nos afluentes dos rios. Começou uma relação hostil entre os Asurini do Xingu e os brancos da região. Enquanto a área crescia economicamente, tornando-se centro de novas atividades, como mineração, agropecuária e ações do governo (por exemplo, abertura da rodovia Transamazônica), os Asurini do Xingu tentavam resistir às invasões brancas, saqueando os acampamentos para conseguirem armas e objetos de metal (facões e achados).

A história do povo Asurini sofre um grande revés com a entrada de uma empresa estrangeira interessada nos minérios de ferro da Serra dos Carajás. Era a Meridional Consórcio United States Steel-CVRD – Companhia Vale do Rio Doce. E, para não ter problemas com os grupos indígenas do local, a empresa localizou cada aldeia dali e enviou missionários cuja responsabilidade era pacificar esses grupos. Os responsáveis pela missão foram os irmãos católicos austríacos Anton e Karl Lukesch (figuras 28 e 29). Quanto a essas invasões, os Asurini do Xingu tiveram relativa sorte em comparação aos demais povos indígenas da região. Isso porque o território de suas aldeias não era rico em minérios de ferro nem tinha seringais, isto é, não possuía riquezas de valor comercial. Então, seu território conseguiu ser preservado neste sentido (MULLER, 2002).



Figuras 28 e 29: Índios Asurini no período de contato com missão dos irmãos Lukesch.

Foto: Monsenhor Anton Lukesch, 1971. Fonte: Instituto Socioambiental, pela página <http://img.socioambiental.org/v/publico/asurini-do-xingu/>, acessada em 15 de abril de 2008.

No entanto, o ingresso de missionários pelas aldeias aconteceu, ainda que muitos do grupo tenham resistido, e os Asurini acabaram por ceder ao contato. Mas os missionários não puderam evitar as brigas intertribais tão comuns na região. Um exemplo desses desentendimentos foi a expulsão dos Asurini do Xingu de sua aldeia em Ipixuna pelos Araweté. A situação do povo Asurini piorou ainda mais com a retirada dos Lukesch, proibidos de continuar fazendo suas pesquisas pela FUNAI, que passou a se responsabilizar, de fato, pelas questões indígenas da área.

Isso não significa também que o convívio com a missão dos Lukesch foi frutífero. Até porque a FUNAI os expulsou pelos prejuízos que involuntariamente causaram aos povos indígenas. Um exemplo foi a contaminação dos índios provocada por um surto de gripe, que causou a morte de 13 homens.

De 1971 a 1982, de acordo com Regina Muller (2002), os Asurini do Xingu ficaram abandonados à própria sorte, embora em teoria fossem protegidos pela FUNAI. A sorte da comunidade começou a se reverter em 1982 por intervenção da antropóloga Berta Ribeiro, que estivera com o grupo no ano anterior e pedira, junto ao Cimi (Conselho Indigenista Missionário), e ao presidente da FUNAI a presença de duas missionárias do grupo Irmãzinhas de Jesus na aldeia Asurini. Elas vinham de uma exitosa experiência de revitalização com outros povos e assumiram, junto à FUNAI, a responsabilidade pelos Asurini, estabelecendo uma ação paralela de orientação que visava à retomada cultural do grupo.

Os danos causados na comunidade Asurini por conta do contato com brancos foram imensos. Segundo Regina Muller (2002), em 1930, o grupo contava com 150

indivíduos. Já em 1971, devido às doenças e ataques de outros povos indígenas, a população não atingia mais que 100 pessoas. Mas o menor número que o grupo alcançou foi em 1982, quando chegavam a apenas 52 habitantes. Graças, em grande medida, aos trabalhos das missionárias das Irmãs de Jesus, os Asurini passaram por um processo de revitalização e, aos poucos, sua população foi crescendo. Essa recuperação demográfica se deu através do aumento da natalidade e da reestruturação familiar. O risco iminente de se extinguir fisicamente, no entanto, não condiz com a vitalidade cultural dos Asurini do Xingu, cujas principais manifestações são os rituais de xamanismo e o elaborado sistema gráfico.

1.3.2- O sistema gráfico

Os Asurini possuem um avançado sistema de arte gráfica, que pode ser apreciado no cotidiano da comunidade. Os significados dos desenhos remetem à visão de mundo do grupo e à sua cosmologia, que alcança três domínios: natureza, cultura e sobrenatural. São todos desenhos geométricos mas, ao contrário dos Wajãpi com a *kusiwa* e dos Kaxinawá com o *kene*, não possuem um termo próprio para o conjunto de motivos artísticos ou pelo menos tal denominação não é conhecida dos estudiosos.

Assim como os povos analisados anteriormente, os Asurini do Xingu também utilizam sua arte gráfica em diferentes superfícies, corpo, cerâmica, cuias e folhas de papel (introduzidas através do contato com brancos). Porém, o corpo é o principal veículo de transmissão do grafismo.

A arte gráfica dessa comunidade é uma atividade majoritariamente feminina (elaboração de cerâmicas, tecelagem e cestaria), ficando para os homens os ensinamentos de xamanismo e a produção de armas, enfeites plumários e instrumentos musicais. Essa diferenciação ocorre por causa da baixa densidade populacional, isto é, houve uma separação das funções para um esforço de reorganização do grupo. A mulher se casa na adolescência, mas só pode ter seu primeiro filho aos 25 anos, pois, nesse período, ela se concentra nos ensinamentos e aperfeiçoamentos das tarefas domésticas. Aquelas que queiram se dedicar exclusivamente à produção artística ficam proibidas de terem filhos, e se tornam exímias artistas.

Na fabricação de cerâmicas, por exemplo, as mulheres do grupo buscam barro nos arredores da aldeia, e os vasilhames são feitos a partir da técnica de sobreposição de roletes, isto é, o objeto ganha forma conforme os roletes vão sendo unidos, utilizando

uma espátula como instrumento de auxílio (figura 30). Depois de secar o barro, já sob a forma de um pote, é levado ao fogo até escurecer. Para dar o acabamento final, passa-se uma camada de uma substância encontrada nos caules de uma árvore da região da aldeia, dando-lhe a cor marrom alaranjada. Por fim, pinta-se a cerâmica com os motivos escolhidos (figura 31).



Figura 30: elaboração de cerâmica

Foto: Fabíola Silva, 1998.

Fonte das fotos: Instituto Socioambiental, pela página <http://img.socioambiental.org/v/publico/asurindo-xingu/>, acessada em 15 de maio de 2008.



Figura 31: processo de pintura da peça

Foto: Vincent Carelli, 1974.

Cada superfície desenhada possui tipos próprios de tinta. Para adorno de cerâmicas, os Asurini do Xingu elaboram uma tinta, usando minerais como matéria prima, particularmente o óxido de ferro: pedras amarelas, vermelhas e pretas. Para obter essas três cores, eles esfregam as pequenas pedras numa pedra maior com um pouco de água e, assim, conseguem as tintas. Como instrumentos de pintura, usam finos talos de madeira envoltos com algodão, ou penas de aves, ou ainda talos de folhas de palmeira. A tinta amarela é passada na cerâmica como cor de fundo. Quando seca, fazem os desenhos em vermelho ou preto, com as ferramentas apropriadas. Feitos os desenhos, as artistas passam uma camada de resina de jatobá para dar acabamento e brilho à peça (figura 32).



Figura 32: peça Asurini pronta e decorada

Foto: Autor desconhecido; Fonte: <http://www.araribah.com.br/ceramica.htm>, acessada em 20 de maio de 2008.

Nas pinturas corporais, usam como tinta o suco de jenipapo verde, obtida ralando a fruta numa folha de palmeira e espremendo o sumo. A partir daí, adiciona-se carvão vegetal para que o desenho fique visível enquanto é elaborado. Como ferramenta para passar a tinta, as artistas usam talos de palmeira ou o próprio dedo. A tinta sai momentaneamente após o banho, mas volta quando o corpo seca. Isso acontece porque somente o carvão é tirado no banho. A tinta de jenipapo fica na pele por dias (figura 33). As pinturas no corpo seguem determinadas regras, de acordo com o sexo, idade e posição social de cada membro do grupo. Nos homens, por exemplo, é comum uma faixa horizontal de um ombro a outro. É uma marca própria dos guerreiros, o que assinala ser um desenho típico masculino e uma atividade típica masculina, a guerra. Já as mulheres costumam ter faixas verticais, do pescoço à barriga, indicando a importância do ventre e a função feminina de ter filhos (figura 34).



Figura 33: menino Asurini

Foto: Vincent Carelli, 1974.
Fonte: Instituto Socioambiental, op. cit.,
acessada em 15 de abril de 2008.



Figura 34: mulher Asurini pintada no ventre

Foto: Renato Delarole
Fonte: MULLER, R. In: VIDAL, L., 2000, p. 233.

Já as cuias não são enfeitadas com auxílio das tintas, mas com o fogo. Para obtê-las, corta-se o fruto ainda verde ao meio e retira-se sua polpa. Com a ponta de um talo de madeira bem quente, a artista faz os desenhos na parte côncava da cabaça. Depois é só deixar a peça no sol por alguns dias, até estar completamente seca.

Por fim, há uma última maneira de fazer os motivos dos grafismos: por tatuagens. Usa-se um esscarificador, normalmente dente de animal bem afiado, jenipapo e resinas. O jenipapo faz com que a tatuagem nunca fique invisível, pois também é misturado com carvão. E a resina é usada para dar cheiro, num processo semelhante à técnica Wajãpi.

A técnica Asurini de pintura é muito parecida com a dos Kaxinawá. Esse estilo tem como característica o enquadramento do desenho infinito numa forma tridimensional, como se fosse uma janela, onde se pode ver uma parte de um conjunto. Para isso, há a repetição simétrica do motivo, isto é, cobrindo toda a superfície até ficar totalmente coberta do desenho. Para Regina Muller (2000), essa técnica não apenas mostra a percepção visual do grupo como também sua realidade visual, já que esse estilo de pintura se complementa com outra técnica Asurini, a do negativo/positivo. Esta segunda forma de percepção está presente na diferenciação entre claro e escuro, fundo e superfície. Para os Asurini reconhecerem o desenho de uma constelação, eles reparam nos desenhos que se formam nos espaços escuros do céu, e não na luz das estrelas.

Outra característica importante da arte gráfica desta comunidade é a geometrização (figuras 35 a 38), e ela se faz de maneira abstrata, com referência aos três elementos já citados: a natureza, a cultura e o sobrenatural. Esses campos têm uma íntima relação entre si, pois da mesma forma que o mundo sobrenatural comanda a vida dos Asurini do Xingu, o desenho referente a ele também é o destaque e, a partir dele, os demais desenhos das outras esferas são elaborados.

“A interligação desses domínios na nomenclatura dos motivos e padrões do desenho corresponde à estrutura desse sistema visual: o padrão, entendido no sentido de regra formal, corresponde ao sobrenatural e os motivos realizados segundo esse padrão referem-se à natureza e aos homens (cultura), domínios esses organizados pelo sobrenatural. Assim, a regra formal dos motivos de animais e plantas e de artefatos é ditada pelo padrão *tayngava*, cujo referente é um elemento simbólico ligado ao sobrenatural e à noção de representação nessa cultura.”³⁰

³⁰ MULLER, R. 2000. p.241.

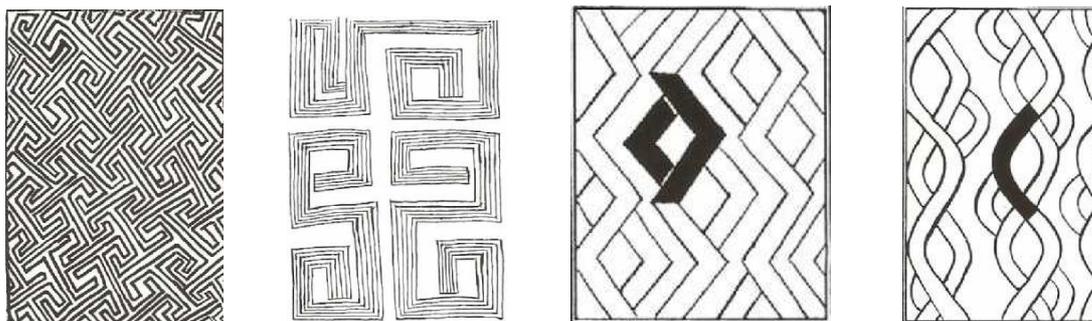


Figura 35 a 38: padrões gráficos Asurini (Ipirajuak, Javosijuak, Kuiapeí e Kumandã, na ordem).

Crédito: Filipeli Jr. Fonte: MULLER, R. In: VIDAL, L. 2000, pp. 236 e 242.

Segundo Regina Muller, o *tayngava* é a chave para entender a arte gráfica Asurini. É o padrão básico, o primeiro a ser aprendido entre as crianças da comunidade (figura 39). Ele é a base para os demais desenhos, a figura elementar da “grega”, forma básica da maioria dos desenhos Asurini. O termo *tayngava* se refere à déia de representação, réplica, imagem do homem, do ser humano. Ele é a união das palavras *ayngava*, que significa imagem e o *t*, que remete ao homem. *Tayngava* também representa um boneco feito de madeira e algodão feito pelos Asurini do Xingu para rituais xamanísticos.

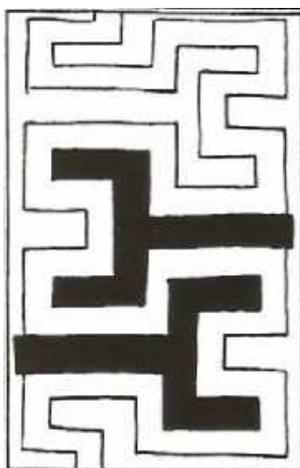


Figura 39: padrão tayngava

Crédito: Filipeli Jr. Fonte: MULLER, R. In: VIDAL, L. 2000, p. 242.

Na realidade, o que a palavra representa é toda a filosofia por trás da cultura Asurini. De acordo com Muller, “a noção de que a representação/imagem é constitutiva do ser e de que a pessoa se constitui do princípio vital *ynga* e de sua representação/imagem, os quais, simultaneamente, conferem unidade ao ser

humano”.³¹ Em outras palavras, *tayngava* está em todas as esferas, porque é ele que dá forma à noção de representação, à ideia de ser existente da natureza e ao resultado da ação do homem (cultura material).

Este é o motivo pelo qual, por sua importância e sua grande responsabilidade em trabalhar com os domínios da visão de mundo da comunidade, principalmente o sobrenatural, a função de artista é tão valorizada pelos Asurini do Xingu como a dos xamãs. E é através da arte que o grupo tem ganhado reconhecimento do mundo externo, realizando novas atividades econômicas como a comercialização de peças com seu valor cultural inserido. Da mesma forma que com os dois grupos anteriores, o grafismo asurini está relacionado às suas narrativas míticas.

1.3.3- Mito Asurini

Reza a tradição oral dos Asurini do Xingu, analisada por Regina Muller (1992), que os padrões geométricos desse grupo surgiram do corpo de um ser sobrenatural, *Anhynga-kwatsiat*, e foram posteriormente reproduzidos por seu sobrinho, *Anhynga-vuí*, que é considerado um herói nos trançados das flechas e dos arcos. Por isso, ficaram guardados na memória da comunidade, como uma marca de identidade.

Regina Muller relata que foi *Anhynga-kwatsiat* que ensinou aos antigos (já mortos) do grupo, e estes passaram para seus filhos e netos sucessivamente. Então, por causa desse ser, os Asurini do Xingu são capazes de fazer cestos, esteiras, trançados e pinturas corporais.

No entanto, nesse mito, o aprendizado foi feito pelos homens da aldeia. Na realidade, o trançado é uma atividade comum a todos, independentemente do sexo, embora a arte gráfica fique a cargo das mulheres.

1.3.4- A produção Asurini atual

A arte gráfica Asurini pode ser vista, atualmente, como uma mistura do padrão tradicional com novas realidades advindas com as relações de contato com o homem branco. É possível encontrar duas orientações oponentes, que Muller classificou como a de assimetria e a de simetria. A assimetria defende a execução livre e infinita dos

³¹ MULLER, op. cit. p.246.

desenhos, coincidindo com as criações individuais criativas. Por outro lado, a simetria busca a repetição dos módulos, de uma forma mais codificada, o que exigiria maior rigor técnico da artista, que deve ser capaz de geometriziar toda a superfície (corpo, cerâmica, tecido) sem rascunho e sem poder errar.

Mas, quanto à comercialização, particularmente de cerâmicas, tem sobressaído a preferência por desenhos livres, ricos em improviso, acentuando a assimetria. Isso tem gerado um incipiente comércio com o mercado branco, com a intervenção e o auxílio da FUNAI.

Seja qual for a forma como os desenhos são feitos, o importante é que os Asurini do Xingu estão ganhando espaço, mostrando que podem unir a tradição de sua arte gráfica com a criatividade e o improviso de suas habilidosas artistas. E, além disso, revelam também que, apesar do número reduzido de habitantes, possuem um vasto sistema gráfico e uma riquíssima cultura que o tempo não conseguiu apagar.

Um exemplo desse destaque que o grupo tem conquistado no meio cultural não-índio foi a elaboração da exposição *Ritual da Imagem: Arte Asurini do Xingu*, uma exposição de cerâmicas, grafismos, pintura corporal e ritual Asurini do Xingu no Espaço Museu das Aldeias do Museu do Índio, no Rio de Janeiro (figura 40). A exposição aconteceu entre 2008 e 2009, e contou com a curadoria de Regina Muller. Em novembro de 2009, a mesma exposição foi inaugurada no Museu de Artes e Ofícios – MAO/ Instituto Cultural Flávio Gutierrez, em Belo Horizonte.



Figura 40: cartão-postal da exposição *Ritual da Imagem: Arte Asurini do Xingu*
Crédito: Renan Oliveira, 2008; Fonte: divulgação Museu do Índio – FUNAI;

1.4- As Narrativas Gráficas

A Antropologia tem estudado novas formas de entender a etnologia indígena, saindo do campo das atividades econômicas, da organização política e buscando novas áreas, como o estudo da cosmologia, do xamanismo, da arte. Nesse sentido, esses novos campos possibilitam a compreensão da construção social e individual das sociedades indígenas. No caso das manifestações artísticas, é possível entender, a partir delas, como cada grupo expressa sua visão de mundo e de si mesmo nesse mundo.

Essa discussão possui um ponto delicado para ser destacado: a ideia de obra de arte, que será destrinchada melhor no capítulo seguinte. Esse é um conceito estritamente ocidental, das sociedades industriais, e está muito distante da realidade indígena. No entanto, Lux Vidal acredita que qualquer manifestação artística possui em sua essência a qualidade de obra de arte, já que, para a autora, “*o processo estético não é inerente ao objeto: está ancorado na matriz da ação humana*”.³² Essa noção de arte inerente também aparece nas ideias de Berta Ribeiro e, mais expressivamente, de Franz Boas. Então, enquanto ação humana, as manifestações culturais indígenas são sim obras de arte, têm a qualidade de arte.

Da mesma forma, Antônio Bento (1979) também defende que a contribuição indígena para as formações da sociedade e das artes brasileiras foram de suma importância, embora tal reconhecimento não seja, de fato, explicitado. Analisando a influência das artes primitivas nas artes modernas ocidentais, porém do ponto de vista da antropologia cultural (abordagem oposta a que Gell trata e a que Viveiros de Castro defende, que veremos no capítulo seguinte), Bento trabalha a noção de abstração nessas artes. Para o autor, o verbo abstrair cabe no entendimento dessas artes primitivas porque ele remete à esquematização, simplificação, relação e dissociação. O valor conceitual está muito presente nas artes primitivas, e nesse ponto Gell concorda, mas só passou a ser cultuado pelo meio ocidental a partir do cubismo, através da tela de Picasso “*Les Femmes d’Alger (O Jovem)*”, com claras influências das artes africanas. Nas artes indígenas, esse caráter conceitual é visto pela geometrização dos grafismos. Bento acredita que o artista indígena utiliza a geometria para representar aspectos da natureza e de sua vida cotidiana, recorrendo a símbolos e abstrações, o que, em si, já constituiria uma atividade conceitual. E, segundo o autor, essa característica é própria da mente

³² VIDAL, L. 2000, p.280.

humana, da evolução do espírito humano, que já apresentava tais manifestações desde os períodos paleolítico e neolítico. Portanto, ainda que utilize uma abordagem já ultrapassada pela corrente antropológica, Bento indica que as relações entre as duas artes são mais próximas do que se costumava acreditar, e que, na verdade, não há esse fosso entre as artes ocidentais e as artes indígenas.

1.4.1- Arte Ocidental e Arte Indígena

Essa diferenciação se estabeleceu porque, segundo os parâmetros ocidentais relatados por Vidal, as artes se separam das esferas de vida social e cultural. Já nas manifestações indígenas, essa distinção não existe. Pelo contrário, todas essas esferas se interligam e se combinam, dando forma à ideologia e à filosofia do grupo, como podemos constatar nos três casos analisados aqui. Por isso, a partir dos trabalhos de renomados antropólogos preocupados com essas questões, como Lévi-Strauss, criou-se uma nova forma de entender a ideia de arte. Essa nova visão passou a representar todo um sistema de signos compartilhados por um grupo que possibilita sua comunicação. A arte se encontra em todas as esferas da vida e do cotidiano indígenas e, a todo tempo, reflete o desejo de comunicação estética e uma identidade.

Durante o século XIX, havia uma classificação pejorativa, inspirada nas teorias evolucionistas do mesmo século, a todas as artes “não-europeias”. Eram vistas como ornamentos, sem se preocupar com seu valor estético e decorativo ou seu conteúdo. Essa diferenciação era dada unicamente pela intenção estética, pois se achava que as manifestações “não-europeias” não tinham esse desejo. Porém, quando se registra a pergunta se tais elementos podem ser considerados arte, a melhor maneira de pensar em sua resposta é seguindo o pensamento de Lévi-Strauss, como o fez Berta Ribeiro. Para tal autor, esses sistemas culturais devem ser considerados arte, mas uma arte que não se dispersa, que se unifica com todos os elementos culturais de seu povo³³. As implicações epistemológicas dessa questão já foram sinalizadas pelo antropólogo mexicano Guillermo Bonfil Batalla: *“El poeta le canta a la luna, el astrônomo la estudia; el pintor recrea formas y colores del paisaje, el agrônomo sabe de la tierra; el místico le reza...y no hay forma, en la lógica occidental, de unir todo eso em uma actitud total, como lo hace el indio”*³⁴.

³³ LÉVI-STRAUSS apud RIBEIRO, 1989, p. 15.

³⁴ BONFIL, México Profundo, p.56

O artista indígena tem como principal preocupação a preservação dos padrões e das tradições, ainda que tente inovar em alguns momentos para deixá-los sempre vivos. Por isso, ainda que, durante muito tempo, não havia autoria entre objetos e manifestações artísticas indígenas, hoje isso já é diferente. Muitos artistas já assinam suas obras, pois inserem sua criatividade e seu ponto de vista numa estética coletiva. Porém, para Ribeiro, mesmo que a expressão seja individual, a ideia é coletiva. E mais uma vez, essa característica salienta que arte e cotidiano em povos indígenas se confundem. Por mais simples que um objeto possa ser, ele estará adornado com os motivos estéticos como qualquer outra obra desse grupo.

Outro ponto importante que diferencia as artes ocidentais das artes indígenas é a valorização do resultado em detrimento do processo de elaboração. Em outras palavras, nas artes ocidentais há o predomínio da forma sobre a função e a autonomia do objeto (RIBEIRO, 1989). Para os ocidentais, apenas o produto final se torna objeto de estudo, e são elaborados apenas trabalhos descritivos, sem aprofundamento. Por isso, a análise das artes indígenas dá ênfase a sua concepção formal e seus códigos.

Enfim, todos os motivos aplicados em adornos corporais, na elaboração de cerâmicas, na fabricação de tecidos e cestos e na pirogravura de cuias possibilitam uma homogeneidade à cultura de uma comunidade indígena, que promove sua diferenciação em relação a outros grupos. Os membros de cada sociedade se habitam desde criança a se familiarizar com cada motivo e cada padrão do sistema gráfico, que passam a ser a expressão do seu modo de ser e de ver o mundo. Então, assim como as crenças, a língua, os saberes e as narrativas míticas, as artes indígenas também funcionam como um mecanismo que reforça a etnicidade de seu povo.

1.4.2 - A comunicação visual

Diante de todos os pontos acima levantados, os sistemas gráficos indígenas receberam dos estudiosos o nome de artes gráficas, corroborando que é importante entender que esses grafismos indígenas, inseridos nesse novo campo de visão, funcionam como veículos de comunicação visual, através dos quais se coletam informações sobre as relações com outros grupos, com o sobrenatural, com o meio ambiente. É através da arte gráfica de uma comunidade que se elaboram as teorias cosmológicas e sociológicas: conhecer o que é dito, como é dito, por que é dito e se isto interfere na definição da mensagem ou no modo de expressão (VIDAL: 2000). Além

disso, a partir dos desenhos, também é possível estabelecer a distinção em relação a outros grupos, reforçando o caráter identitário desses motivos.

Lux Vidal classifica os artistas gráficos indígenas em dois grupos distintos, quanto a suas artes. O primeiro grupo preocupa-se em representar as relações entre indivíduos e a vida em sociedade. Para essas comunidades, os grafismos funcionam como um veículo de comunicação estruturado que representa categorias, eventos, status social, destacando as relações sociais, religiosas e estéticas. Já o segundo grupo enfatiza as relações com o sobrenatural, apontando para uma cosmologia mais ampla e abstrata. Nesses povos, a arte gráfica se apresenta como um sistema de comunicação com o sobrenatural, representando animais, seres míticos, desenhos ligados a mortos e as relações como grupos inimigos. Segundo Vidal, nesse grupo, não são expressas categorias sociais, mas categorias de alteridade cósmica. Berta Ribeiro que também aponta para essa intrínseca relação entre as expressões culturais gráficas e a mitologia dos grupos, analisa a iconografia como um instrumento através do qual os índios concebem suas ideias e suas visões. Cada desenho narra uma história e, portanto, representa um documento etnográfico de grande valor. Alguns grupos, aliás, possuem um sistema gráfico todo arraigado em narrativas míticas, o que os torna mais abstratos.

Os três povos estudados nesta pesquisa se enquadram nesse segundo grupo, visto que é nitidamente visível a importância dada à cosmologia e às relações com entidades míticas, criadoras de seus sistemas gráficos. Nos Wajãpi, percebe-se pelo significado que a *kusiwa* apresenta na classificação da relação com o outro, em especial com povos inimigos. Entre os Kaxinawá, é nítido pela carga mítica que o *kene* recebe para a compreensão da filosofia e a cosmologia do grupo. E, para os Asurini do Xingu, pela importância do *tayngava* para entender a filosofia desse povo e pela importância social das artistas, com o mesmo peso de responsabilidade identitária que os xamãs.

“Os significados culturais expressos pela iconografia indígena não se restringem, portanto, a informações relativas à sociedade, sua morfologia e a identificação de status e estados de seus membros. Preocupações de ordem filosófica ampla, relativas à própria definição da humanidade, seu lugar no cosmo e os modos corretos ou desejados de sua articulação aos outros domínios que compõem o universo são também objeto de representação por meio de imagens gráficas”.³⁵

³⁵ VIDAL, L. op. cit. p. 287.

Essa indicação aponta e reafirma que os grafismos não apenas sinalizam a organização social de um povo, através das distinções entre posição social, sexo e idade, como também são marcas de identidade e de manutenção e construção da memória coletiva, em complemento às tradições orais e rituais do grupo.

Visto isso, é importante frisar ainda que esses grafismos, além de representarem as tradições e saberes de seu povo, também sofrem transformações, acarretadas principalmente pelo contato com grupos da sociedade regional envolvente. Dessa forma, essas artes se ampliaram para novos contextos, retificando a ideia de que se estagnariam no passado ou que se tornariam anônimas. Tanto é que, atualmente, já há o enfoque desses grafismos para o público externo. Além disso, também já é possível ver, e isso se torna claro nos exemplos dos povos estudados nesse trabalho, o rompimento do isolamento e a experiência das artes gráficas em bancos de escolas. Vidal coloca que, dessa maneira, criam uma articulação entre tradição e inovação: *“reinterpretar o novo e o desconhecido por meio do estabelecido, do consensual; recriar a tradição, introduzindo novos sentidos e novos símbolos”*.³⁶ Berta Ribeiro também é defensora dessa ideia. Para essa autora, as manifestações artísticas são essenciais por seus conteúdos e significados, e usa as ideias de Levi-Strauss para dar força a seus argumentos. O que Lévi-Strauss apresenta em seus textos, e Berta Ribeiro corrobora, é a responsabilidade que um grupo tem em preservar sua cultura e seu passado. Não apenas para si, mas para toda a humanidade. E, por isso, as manifestações indígenas não estão em extinção, mas em constante transformação, como toda cultura deve ser entendida.

Vale lembrar que todo esse processo acontece pela intrínseca ligação entre as artes gráficas e a oralidade de cada comunidade indígena. A tradição oral tem a capacidade de fundir passado e presente num único discurso de uma forma coesa que, embora seja fugaz, se encontra suficientemente interligado a uma tradição cultural para ser reconhecido como verdadeiro e capaz de ratificar ideias compartilhadas coletivamente. Em outras palavras, a arte gráfica é um instrumento de memória social.

“A arte gráfica, enquanto sistema de comunicação visual, permite, portanto, o exercício da memória social ao revelar-se como exercício da repetição de motivos e estilos definidores de cada cultura em especial, e como campo fértil de expressão da criatividade individual da incorporação de temas, motivos, materiais, técnicas, significados e dimensões que, ao mesmo tempo, refletem o momento histórico vivenciado com os desafios e as acomodações que exige, a percepção individual do processo e a base cultural, a tradição compartilhada, a

³⁶ Ibidem, p. 290.

partir da qual o artista constitui sua visão e seu modo de expressão e se mostra como representante de seu grupo e de seu povo”.³⁷

1.4.3- O corpo

Os adornos corporais possuem uma dupla função para os povos indígenas. Primeiramente, assim como as demais manifestações artísticas indígenas, eles representam e dão marcas à identidade do grupo. Por outro lado, informa sobre a condição social, idade e sexo do indivíduo perante sua sociedade.

Esse tipo de manifestação já foi muito criticado por cronistas e viajantes que pelo Brasil passaram. Já foi desvalorizada e vista como uma perda de tempo. Nesse sentido, há mais uma vez a explicação que difere a arte ocidental da arte indígena. O valor se encontra em todo o processo, e não somente do resultado final. Todo o ritual por trás das pinturas e ornamentações corporais se insere no universo cultural. Para Lévi-Strauss, a pintura corporal dá, antes de tudo, dignidade ao homem, marca a passagem de ser natural para ser cultural. Além disso, confere uma hierarquia de status numa sociedade complexa, funções destacadas no parágrafo anterior.

Segundo Lévi-Strauss, o primeiro antropólogo a pensar sobre a importância de técnicas corporais para o estudo de povos e grupos coletivos foi Marcel Mauss. Na introdução da obra de Mauss *Sociologia e Antropologia* (2003), Lévi-Strauss afirma que Mauss foi o maior influenciador para toda uma geração de antropólogos da corrente francesa para a etnografia moderna, através de uma nova orientação advinda da aproximação entre etnologia e psicanálise. Mauss foi o pioneiro em destacar a importância do fisiológico e do social para interpretar a relação entre indivíduo e grupo.

Ao iniciar as pesquisas sobre técnicas ligadas ao corpo, Mauss não apenas atribuía a incidência desse gênero de estudos ao problema da integração cultural, como também destacava sua importância intrínseca. Até hoje não há um estudo, de acordo com Lévi-Strauss, que aponte para a elucidação dos mecanismos pelos quais os grupos modelam os indivíduos à sua imagem, tarefa esta que Mauss se preocupou em apontar para sua necessidade: inventário e descrição de todos os usos que os homens, ao longo da história, fizeram e continuam a fazer sobre seus corpos.

³⁷ Ibidem, p. 293.

“Os limiões de excitabilidade, os limites de resist6ncia s3o diferentes em cada cultura. O esforço ‘irrealiz3avel’, a dor ‘intoler3avel’, o prazer ‘extraordin3ario’ s3o menos funç3o de particularidades individuais que de crit3rios sancionados pela aprovaç3o ou a desaprovaç3o coletivas. Cada t3cnica, cada conduta, tradicionalmente aprendida e transmitida, funda-se sobre certas sinergias nervosas e musculares que constituem verdadeiros sistemas, solid3rios de todo um contexto sociol3gico.”³⁸

Analisando as relaç3es entre a psicologia e a sociologia, Mauss acreditava que esta estava acima da primeira, pois enquanto os psic3logos analisam casos de simbolismos como uma s3rie de elementos anormais, os soci3logos percebem esses casos de uma forma constante e em s3ries imensas de fatos normais, definindo a “*vida social como um mundo de relaç3es simb3licas*” (2003: 16). Para Mauss, 3 natural que a sociedade se exprima simbolicamente em seus costumes e suas instituiç3es; j3 as condutas individuais normais jamais seriam, segundo Mauss, simb3licas por elas mesmas: elas s3o elementos a partir dos quais um sistema simb3lico, que s3 pode ser coletivo, se constr3i.

Mauss teve por muito tempo a noç3o da natureza social do *habitus*, que varia n3o apenas com indiv3duos e suas imitaç3es, mas sobretudo com as sociedades, a educaç3o, as conveni6ncias e as modas. Assim, se reconduzia 3 posiç3o de alguns pensadores, como Dumas, que analisava as relaç3es entre o biol3gico e o sociol3gico, sem reservar espaço para a intermediaç3o psicol3gica. Ent3o, Mauss percebeu que, para interpretar as t3nicas e aç3es corporais, era preciso fazer uma tr3plice consideraç3o, unindo os tr3s elementos. Dessa maneira, conseguiria entender o “homem total”.

Outro ponto importante que Mauss destaca 3 a import3ncia de interpretar o corpo como um instrumento. O autor afirma que, durante muito tempo, considerava que n3o h3 t3cnica sem um instrumento. E foi preciso que ele retomasse ideias de Plat3o em relaç3o a t3nicas de m3sicas e danças para ampliar seu conceito. Mauss considera, ent3o, a t3cnica como um ato tradicional eficaz, j3 que n3o h3 t3cnica e, certamente, n3o h3 transmiss3o, sem tradiç3o. E 3 essa a principal caracter3stica que distingue os homens dos animais, segundo Mauss: a transmiss3o de suas t3nicas e sua transmiss3o oral. E, como estamos lidando com t3nicas corporais, Mauss acredita que o corpo seria, portanto, o instrumento mais natural do homem, ou objeto t3cnico e ao mesmo tempo, meio t3cnico do homem.

³⁸ L3VI-STRAUSS, 2003, p.14.

Portanto, Mauss analisa montagens de séries de atos a partir de elementos biológicos, psicológicos e sociológicos. Esses atos podem ser mais ou menos habituais e mais ou menos antigos aos indivíduos e à sociedade. Essas séries podem ser montadas com mais facilidade nos indivíduos porque são montadas pela autoridade social e para ela. Em toda sociedade, todos sabem e devem aprender o que fazer em todas as condições. Nesse sentido, há uma forte causa sociológica em todos os fatos. Porém, como tratam-se de técnicas corporais, tudo supõe um aparelho biológico. Então, o elemento psicológico funciona como o que Mauss classificou de uma *roda de engrenagem* (2003:420), ao menos que estejam nos momentos de criação. Os fatos de adaptação são de natureza psicológica individual, mas geralmente comandados pela educação, ou pelo convívio: *“É graças à sociedade que há uma intervenção da consciência. Não é graças à inconsciência que há uma intervenção da sociedade. É graças à sociedade que há segurança e presteza nos movimentos, domínio do consciente sobre a emoção e o inconsciente”* (2003:421)

Adornos e pinturas estão presentes na maioria das comunidades indígenas brasileiras, e se acentuam no período de festas e rituais. Como acontecem num tempo e num espaço sagrado, dão a possibilidade de o indivíduo visualizar sua posição no grupo.

Os rituais, assim como as narrativas gráficas, estão em íntima ligação com a mitologia. O mito, para Lévi-Strauss, é fundamento e ilustração do rito; é a história que é relatada. Eles também são usados como marcos da passagem de vida de um indivíduo na sociedade. Por exemplo, há rituais que marcam a saída da infância e entrada na vida adulta de um menino. Nessas festas, a arte gráfica também possui uma presença marcante, já que há muitas teatralizações e incorporações de personagens míticos durante essas cerimônias. São mais um exemplo que corrobora o fato da arte indígena estar unificada em todas as manifestações culturais de uma comunidade, não havendo distinção entre as diversas esferas artísticas. Também é comum, nesses rituais, o uso de objetos próprios (e adornados) para tal ocasião, indicados por Ribeiro:

“Essa linguagem visual ou iconográfica, entranha um conteúdo semântico, estético e estilístico que expõe a cosmovisão tribal. Nesse sentido, é uma simbolização dos significados da mitologia, reiterados pela teatralização ritual, cujos componentes são: o canto, a dança, o comportamento dos oficiantes e os objetos rituais”.³⁹

³⁹ RIBEIRO, op. cit., p.113.

1.4.4- Identidade Étnica

Os desejos de singularidade e de unicidade estão presentes nos elementos estéticos, principalmente nos objetos e pinturas corporais (vivenciados nos rituais), carregados de grafismos com valores simbólicos infinitos. A outra forma de afirmação identitária seria através da guerra, que já perdeu lugar para as cerimônias ritualísticas há tempos. Velthem (2003), ao estudar a arte gráfica de um determinado povo indígena – os Wayana, acredita que a elaboração de objetos e de sistemas gráficos específicos constitui uma atividade pública e, dessa forma, comprova que a intenção do artista é quase sempre evidente e qual é a identidade de seu grupo. As obras são como partes do corpo das pessoas. E todo o conhecimento que está por trás da criação desses objetos é produzido através do processo “saber/conhecer”, transmitido pela tradição oral.

Muitos povos orais que foram exterminados só deixaram como vestígios de sua existência esses objetos adornados. Esse é o motivo pelo qual o estudo das artes gráficas dos povos existentes tem se aprofundado, dando ênfase não apenas em sua materialidade, mas como um conjunto iconográfico, isto é, a análise dos artefatos e do desenvolvimento tecnológico agregado à interferência desse crescimento na elaboração de objetos.

Enfim, as artes gráficas representam um conjunto de manifestações que conferem, dentro da cosmologia do grupo, uma relação próxima com os mitos e tradições (relação esta que será analisada no capítulo 4). Elas dão vida à ideologia de um povo e são essenciais para marcar sua identidade. Além disso, esse processo de ornamentação, seja em objetos ou corporalmente, contribui para a imagem lúdica que se criou sobre o índio brasileiro, esse ser que passa horas de seu dia ocupado com atividades desnecessárias à sua sobrevivência física, mas fundamentais para sua permanência cultural e ideológica. Assim, eles tornam sua comunidade o centro de suas vidas, afirmam sua singularidade e criam uma vida digna de ser vivida e respeitada, reforçando os mecanismos da memória e da construção da identidade.

Veremos, a seguir, como entender com mais profundidade essas questões sobre as estéticas indígenas e a relação que a arte cria com a identidade cultural, isto é, como ela pode ser capaz de transformar, e não apenas representar.

Capítulo 2

“Não há distinção entre a ‘nossa’ arte e a arte dos povos não-europeus; ambas podem ser melhor compreendidas se encaradas como expressões dos diferentes modos de sentir, de pensar e de fazer das respectivas sociedades”.
Darcy Ribeiro⁴⁰

ARTE EM HISTÓRIA: AS ARTES INDÍGENAS

Do ponto de vista estético, no contexto da polêmica sobre arte, como podemos classificar os padrões gráficos dos três grupos indígenas apresentados no capítulo anterior? Neste segundo capítulo, discutiremos justamente as implicações surgidas em debates, europeus e americanos, a respeito dos caminhos percorridos pelo termo arte e, principalmente, arte indígena, no século XX. Em ambos, estiveram presentes antropólogos, historiadores da arte e estudiosos da área sobre os novos rumos da arte, com reconhecido destaque para Alfred Gell, que renovou com uma teoria antropológica do termo. Além disso, analisaremos a figuração presente nas artes indígenas. Nesse sentido, veremos como as três artes gráficas estudadas nesta pesquisa possuem figurações e abstrações que influenciam decisivamente na formação de identidade e na construção da memória coletiva de seus grupos.

2.1- A nova abordagem sobre arte

O século XX foi marcado por diversas transformações no campo da Antropologia. Correntes de pensamento foram criadas. O termo *cultura* sofreu sérias modificações ao longo dos anos e, nos debates contemporâneos sobre modernidade e pós-modernidade, ela é a categoria-chave para entender e analisar a sociedade capitalista. No entanto, nas últimas décadas desse século, procurou-se criar um novo conceito para inovar a questão a respeito da arte, principalmente da arte indígena (que antes era escrita assim, no singular). Essa inovação surgiu da necessidade de ver a arte como um instrumento que constitui o imaginário e a percepção dos homens através de

⁴⁰ RIBEIRO, 1980, p.257.

suas visões de mundo. E era preciso também alargar o campo do discurso artístico, uma vez que esse discurso pode se manifestar de diferentes maneiras em diferentes culturas.

A arte só pode ser compreendida através da cultura a que pertence, pois seus objetos ganham significado a partir de seu uso. Forma e conteúdo constituem uma unidade e, como estão inseridos num processo de vida social, não podem ser compreendidos como meros elementos de formas puras. Para Geertz (1973, 2008), estudar arte seria explorar sensibilidades coletivas, cujas bases estão na própria vida social. Dessa forma, a apreciação da arte possui habilidades que tanto o produtor quanto o observador possuem através de suas experiências de vida. Darcy Ribeiro (1980) segue as colocações de Geertz, afirmando que a arte é o aspecto cultural que melhor exprime a experiência e a visão e mundo do povo que a produz, e apenas dentro de sua configuração que ela pode ser plenamente compreendida e admirada.

Na contemporaneidade, ganhou merecido destaque a obra de Alfred Gell, *Art and Agency*⁴¹, em que o autor pretendia olhar a arte pelo que ela faz, e não pelo que ela representa. Gell acreditava na transformação da arte, a partir da descoberta das artes não-ocidentais no período entre-guerras (década de 1930) e, para este autor, os dois olhares mudaram, tanto para a arte ocidental, quanto para a arte indígena.

Gell se situa num grupo de estudos etnográficos do Pacífico, dedicado à reflexão sobre uma renovação teórica no estudo dos objetos. Até recentemente, o tema “arte” era enquadrado em duas abordagens que Gell considerava incômodas: a abordagem excessivamente museológica e, principalmente, a da estética, que lidava com definição de valores e distinção desde o momento em define seu objeto. E Gell fazia duras críticas a esta abordagem exatamente por ela considerar arte aquele objeto que responde a determinados critérios que permitam que ele seja diferenciado de outros que não possuem essa finalidade.

O autor afirmava categoricamente, em artigo dedicado à antropologia, arte e estética, que a antropologia social moderna é “*essencialmente, constitucionalmente, anti-arte*” (GELL, 1992: 40). Dessa forma, Gell preparava o campo para uma nova abordagem. Em *Art and Agency* (1998), ele pretendia uma abordagem antropológica do tema, pois o que se fazia antes de sua visão era uma antropologia cultural que buscava respostas na estética, semiótica, história da arte e linguística. Porém, antes da provocação instalada, Gell promoveu soluções em outros textos escritos

⁴¹ A obra *Art and Agency*, publicada pela primeira vez em 1989, não teve ainda uma edição em português.

anteriormente⁴², tentando olhar a arte suspeitando da imagem quase religiosa que nossa sociedade tem pela estética e pelos objetos de arte. O autor analisa os antagonismos do modo de ver antropológico e estético, propondo uma aproximação entre magia e arte, e percebe que ambos são manifestações de encantamento da tecnologia. No entanto, estamos sempre inclinados a desvalorizar a tecnologia, por vê-la como um assunto mecânico, diferentemente da arte, que supostamente representaria a criatividade e autenticidade. Portanto, a partir dessa visão de Gell, a arte cria um estatuto quase religioso.

A intenção de Gell é justamente se distanciar dessa fruição estética para dar destaque à eficácia ritual. Em algumas sociedades, a decoração de objetos não visa à beleza, mas ao poder, a uma agência, a uma produção de resultados práticos ao invés de simples contemplação. Em outras palavras, a arte possui uma função nas relações estabelecidas entre agentes sócias (LAGROU, 2007: 43).

No artigo citado anteriormente, “A rede de Vogel” (1996), Gell propôs um diálogo entre a arte conceitual e as artes não-ocidentais. Sua reflexão surgiu da exposição *Art/Artefact* no *Center for African Art* em Nova York, em que Susan Vogel era a curadora. Vogel expôs uma rede de caça dos Zande como uma obra conceitual. Para Gell, a curadora armou uma armadilha para o público, por não saber se a obra se tratava ou não de uma arte conceitual. Ou seja, para o autor, é melhor identificar o que há em comum entre artistas contemporâneos com o tema armadilha, do que procurar aproximar povos diferentes através da apreciação estética. Nesse sentido, Gell se afasta do critério de beleza, até porque ele considera que não é este o critério adotado para avaliar arte contemporânea.

Em debate a respeito da mesma exposição *Art/Artefact*, Arthur Danto defende que a citada rede não pode ser considerada uma obra de arte, haja vista que não foi elaborada com essa intenção, mas com uma função instrumental. Em resposta, Gell afirma que instrumentalidade e arte não precisam ser necessariamente exclusivas e, dessa forma, acaba com a oposição entre arte e artefato, introduzindo agência e eficácia onde a definição clássica só permitia a priori contemplação.

⁴² Um desses textos está traduzido em português: “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas” (1996).

2.2- O debate europeu

Para Gell, é de vital importância analisar como os objetos atuam sem fazer uma sociologia dos objetos, mas analisá-los dentro de seu contexto, pois, quando vistos em termos interculturais, outras discussões são geradas. Em outras palavras, é preciso pensar os objetos como pessoas, inseridos numa rede de relação entre pessoas. Obras de arte não podem ser apenas apreciadas, elas devem também afetar as pessoas. Da mesma maneira, utensílios que aparentemente só teriam sua função instrumental, também produzem agência e contemplação, pois possuem por trás de sua confecção toda uma estrutura de conhecimentos e saberes que devem ser apreciados como arte. Gell entende todos os objetos como arte a partir do conceito que nomeou como *abdução*. Segundo o autor, o objeto age sobre suas vítimas, condensa atitudes e sentimentos, isto é, a imagem é agente, quando representa a intenção de quem a fez.

Portanto, todos os pontos que Gell levanta em *Art and Agency* são reiterações de reflexões feitas anteriormente. E uma grande influência para as reafirmações de Gell foi o comentadíssimo debate promovido pela Universidade de Manchester em 1993, em que estiveram presentes antropólogos, historiadores da arte e teóricos do assunto, como Gell, Joanna Overing, Morphy, Coote e Peter Gow, sobre a aplicabilidade transcultural do termo estética. O encontro concentrou-se no direito à diferença, e serviu para mostrar como os conceitos podem se engessar. Gell, que abolia esse conceito de aplicabilidade de estética, apontava que a marginalização dos estudos de arte primitiva é um fenômeno óbvio demais para ser negligenciado, visto que a antropologia social moderna é anti-arte. Isso se explica pelo fato do amor pela arte ser de natureza essencialmente etnocêntrica (LAGROU, 2000). Overing e Gow defenderam a mesma ideia a respeito do uso do conceito estética. Para esses autores, esse termo não pode ser aplicado com fins comparativos, e apontam para suas origens históricas e culturais. Gow utilizou a obra *A Distinção* de Pierre Bourdieu (1979) para localizar a origem da estética ocidental em Kant, em *Crítica do Julgamento*. Segundo Lagrou, Bourdieu demonstra

“porque a aplicação do julgamento estético não pode senão representar o ápice do exercício da distinção social através da demonstração de capacidades de discriminação que não seriam inatas e universais como queria Kant, mas aprendidas e incorporadas através de longo processo de exposição e aquisição do *habitus* específico da sociedade em questão”.⁴³

⁴³ LAGROU, 2000, p.10.

Já Overing faz uso da sociedade Piaroa para corroborar seus argumentos, apontando que, em sociedades não-ocidentais, a apreciação da beleza e da criatividade não recai especificamente sobre atividades humanas, mas em todas as áreas de produção da sociabilidade. Por fim, o uso do conceito de estética para fins comparativos foi defendido por Morphy e Coote, alegando que a apreciação qualitativa de estímulos sensoriais é uma capacidade humana universal, e sua negação teria o mesmo efeito de excluir parte da humanidade de uma dimensão essencial da condição humana.

Ao final do debate, fizeram uma votação entre a platéia, que decidiu pela “derrota” do conceito estética enquanto um instrumento de análise transcultural.

A partir de então, Gell canaliza sua atenção para um novo obstáculo da antropologia da arte: a abordagem simbólica. E, nesse sentido, o autor enfatiza sua total recusa em tratar a arte como uma linguagem ou um sistema de comunicação, deixando bem claro que sua crítica era direta a Clifford Geertz:

“Recuso a ideia de que qualquer coisa, exceto a própria língua, tem ‘sentido’ no sentido proposto (...) No lugar da comunicação simbólica, ponho a ênfase em agência, intenção, causação, resultado e transformação. Vejo a arte como um sistema de ação, com a intenção de mudar o mundo em vez de codificar proposições simbólicas”.⁴⁴

Nesse ponto, a crítica de Gell não procede, pois Geertz afirmava, mesmo antes de Gell, que símbolos e artes enquanto sistemas simbólicos agem tanto como modelos de ação quanto para ação, isto é, os símbolos não apenas representam, mas também transformam o mundo. Da mesma forma, Lévi-Strauss é categórico na qualidade qualitativa da arte: atos falam e palavras agem, sendo impossível separar ação, percepção e sentido (CHARBONNIER, 1961).

No entanto, a reflexão de Gell reforça as ideias de Geertz e Lévi-Strauss ao afirmar a ampliação da categoria de objetos que podem ser tratados nessa definição:

“Na verdade, qualquer coisa poderia ser pensada como objeto de arte de um ponto de vista antropológico, incluindo-se aí pessoas vivas, porque uma teoria antropológica da arte (que podemos definir em grandes linhas como as ‘relações sócias na vizinhança de objetos que mediam agência social’) se funde sem problemas com a antropologia social das pessoas e seus corpos”.⁴⁵

⁴⁴ GELL, 1998, p.6.

⁴⁵ GELL, op. cit. p.7.

Em outras palavras, a proposta de Gell é tratar objetos como pessoas. Os objetos e seus usos variados ensinam sobre as interações humanas e a projeção sobre sua socialidade no mundo: é na relação com corpos humanos que máscaras, cerâmicas e pinturas devem ser compreendidas.

Essa proposta de Gell, quando vista sob o ponto de vista da cosmologia dos povos indígenas, se identifica com as discussões sobre o *perspectivismo*, conceito desenvolvido por Viveiros de Castro (1996). Perspectivismo indígena significa que a realidade de que se vê depende de quem a vê, de onde a vê e com qual intenção. A formulação da teoria perspectivista seguia uma lógica contrária à aplicada pelo relativismo cultural ocidental, em que cada cultura tem seu próprio ponto de vista sobre uma natureza estagnada. Para Viveiros de Castro, essa teoria não pode ser aplicada para as sociedades ameríndias, visto que existem múltiplas naturezas e corpos percebidos por uma única consciência, um só ponto de vista, o do homem enquanto agente. O modo como os humanos vêem os animais e outras subjetividades que estão presentes no universo - deuses, espíritos, mortos, entidades – é profundamente diferente da forma como esses seres os vêem e se vêem. Esse “ver como” se refere, segundo Viveiros de Castro, a perceptos, e não a conceitos.

O caso dos Kaxinawá, por exemplo, se enquadra nessa visão de Viveiros de Castro. Para esse povo, o mundo encontra-se em uma constante e perigosa fluidez da forma, e são necessárias intervenções decisivas (como de fala) para dar uma forma fixa aos perceptos. Da mesma maneira, os Wajãpi mantem em seus aspectos culturais uma relação ímpar com o mundo sobrenatural. O temor de “vinganças” faz com que o povo viva em constantes “pedidos de trégua” a sua entidade superior Ianejar, através de danças, músicas e pinturas.

O perspectivismo não se aplica, no entanto, a todos os animais do universo de um grupo indígena, mas somente àqueles que desempenham um papel simbólico de destaque, como predadores, presas e inimigos dos humanos. Já os espíritos que são “donos” de animais, artefatos ou atividades cotidianas do grupo (como no caso dos Kaxinawá) possuem uma intencionalidade quase humana, criando um campo intersubjetivo humano-animal, mesmo quando esses animais não são espiritualizados. Nesse caso, há a aplicabilidade do perspectivismo.

É importante salientar que há uma ideia universal no pensamento ameríndio, a do estado original de indiferenciação entre homens e animais (1996:118). A mitologia ameríndia relata que os seres viviam misturados, com a mesma forma, comportamento e

nomes dos humanos. Diferente do que acredita a teoria evolucionista, o pensamento ameríndio atribuía a diferença entre cultura e natureza como um processo de diferenciação do animal a partir do humano. Em outras palavras, “*a condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade*” (1996:119). Esse aspecto pode ser percebido no mito de origem dos Wajãpi e de sua arte gráfica, em que eles relatam que, naquele tempo, *todos eram gente como a gente*. O mesmo pode ser visto na narrativa Kaxinawá sobre a origem da Humanidade e do ser encantado jacaré, que fazia a travessia das pessoas, quando todos eram iguais.

Outro autor que concorda com as ideias de Viveiros de Castro é o antropólogo Jeremy Narby em seu livro *Intelligence in Nature*. Pesquisando os poderes ritualísticos da ayahuasca entre os Ashaninka, Narby vivenciou a experiência de beber o suco que possibilita o contato dos xamãs com os espíritos e com a natureza e constatou a humanidade existente entre homens, animais e plantas:

“Imagens apareceram na minha mente, e rapidamente me encontrei rodeado por enormes serpentes fluorescentes (...) Elas disseram, você é apenas a existência humana, uma sensível existência humana (...) Eu olhei para a folha verde e em seguida para a pele da minha mão, e descobri que éramos feitos da mesma matéria. A experiência acima de tudo foi um antídoto à contemplação antropocêntrica da antropologia”.⁴⁶

Portanto, Narby afirma que nas sociedades amazônicas, dentre elas os Kaxinawá, não há distinção entre os homens e as demais espécies, isto é, a humanidade é uma condição que remete a todas as existências que habitam o mundo.

Outro ponto que merece ser destacado diz respeito à intrínseca relação entre o perspectivismo e o xamanismo. Se os animais são gente, ou se vêem como tal, a forma como cada espécie se manifesta se dá como um envelope, uma roupa a esconder sua forma humana, visível apenas para seus pares e para seres responsáveis pela mediação entre as espécies, como os xamãs. Eles se preocupam em se comunicar e administrar as perspectivas cruzadas. Segundo Narby (2009), os xamãs conseguem ver a inteligência da natureza, e comprova sua afirmação com argumentos científicos biológicos, ao fazer uma comparação das visões xamanísticas com os estudos das moléculas de DNA. Para este autor, o DNA não é uma mera junção de átomos, ele forma um tipo de texto, uma informação que é passada para todas as células por meio de um sistema de codificação.

⁴⁶ NARBY, em palestra realizada em 3 de julho de 2004, durante o Fórum Cultural Mundial, em São Paulo.

Essa é a prova que os seres da natureza, quaisquer que sejam, apresentam inteligência, capacidade de escolha. E é função dos xamãs entrar em contato com esses seres, que são sempre muito ambíguos e só se comunicam por meio de metáforas.

Nesse sentido, entramos em contato com a ideia de etnocentrismo. Em *Raça e História* (1980), Lévi-Strauss coloca que a humanidade cessa na fronteira do grupo, característica esta notada na utilização de etnônimos cujos significados remetem a “homens verdadeiros” (vistos entre os Kaxinawá e os Asurini do Xingu, por exemplo). Dessa forma, quem é considerado estrangeiro estaria na condição de uma vida extra-humana, o que demonstra que o etnocentrismo não é uma característica exclusiva do pensamento ocidental, mas presente, segundo Viveiros de Castro, como uma “*atitude ideológica natural, inerente aos coletivos humanos*” (1996:123). Em outras palavras, grupos humanos, e aí destacamos os povos indígenas, consideram que apenas seu grupo encarna a humanidade; assim, os demais grupos estariam do outro lado da fronteira que divide os homens dos animais e espíritos, isto é, a cultura da natureza e da sobrenatureza.

No entanto, para entender a diferenciação na relação entre grupos ditos selvagens e grupos ocidentais, devemos observar que, na verdade, esses grupos selvagens seriam *cosmocêntricos*, já que não se trata nesse momento de provar se os grupos são humanos ou não por se distinguirem dos animais, mas de pensar nos demais grupos e ver o quanto são pouco humanos, pois opõem humanos de animais de uma forma que eles nunca fizeram. Para esses povos selvagens, natureza e cultura são partes de um mesmo campo sociocósmico.

Além disso, as palavras indígenas que se traduzem por “humanidade”, “gente”, “ser humano” não propõem indicar a humanidade como uma espécie natural, mas a condição social da pessoa, e funcionam mais como pronomes que como substantivos: “*Longe de manifestarem um afinilamento semântico do nome comum ao próprio (tomando ‘gente’ para nome da tribo), essas palavras mostram o oposto, indo do substantivo para o perspectivo (usando ‘gente’ como pronome coletivo ‘a gente’)*” (1996:125). Logo, as auto-referências desse tipo não remetem a membros da espécie humana, mas a pessoa, e são pronomes pessoais que registram o ponto de vista de quem está falando, do sujeito. Desse modo, animais e espíritos também são gente a partir do momento que lhe atribuem capacidades de intencionalidade consciente e de agência que definem a posição do sujeito. E já vimos que, no perspectivismo, isso é possível e muito

visto, pois ele parte do princípio de que o ponto de vista cria o sujeito, e será sujeito quem se encontrar ativado ou agenciado por seu ponto de vista.

Viveiros de Castro demonstra, portanto, que categorias como “humano”, “animal”, “alma” são categorias perspectivas, isto é, o ponto de vista define o lugar ocupado pelo sujeito: “*tem alma quem é capaz de um ponto de vista*” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996: 126). Ter um ponto de vista e um corpo situado e encorpado de agência são duas condições inerentes que definem como o mundo será percebido:

“O que estou chamando de corpo não é sinônimo de fisiologia distintiva ou de morfologia fixa; é um conjunto de afecções ou modos de ser que constituem um *habitus*. Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos, há um plano intermediário que é o corpo como feixe de afecções e capacidades, e que é a origem das perspectivas”.⁴⁷

O estilo perspectivista implica numa consciência constante da possibilidade de mudanças de pontos de vista, alterando, dessa forma, o olhar sobre o mundo. Para os povos ameríndios, e nesse grupo classificamos os três povos estudados nessa pesquisa, o universo é transformativo, isto é, a visão pode mudar repentinamente. O mundo é, na verdade, composto por vários mundos, que são pensados simultaneamente e em contato, embora nem sempre isso seja perceptível. Cabe à arte, portanto, comunicar uma percepção sintética dessa simultaneidade das diferentes realidades.

Passemos agora para a análise antropológica de arte a partir da visão de teóricos da corrente americana.

2.3- O debate americano

O debate americano, ao contrário do europeu, procurou o direito à igualdade na diferença. Autores como James Clifford e Marcus e Myers apontam para a simultaneidade do nascimento da arte moderna e da antropologia como disciplina, e como a antropologia possibilitou aos artistas a alteridade de que precisavam. Marcus e Myers (1995), citados por Lagrou (2007), acreditam que o dever da antropologia não está em se abster de qualquer julgamento, mas de unir-se à vocação da arte moderna e contemporânea, sendo permanentemente o motor para a crítica cultural. Por outro lado, James Clifford analisou a diferenciação aplicada entre arte primitiva e arte moderna

⁴⁷ VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 128.

numa exposição que explorava a influência da arte primitiva sobre os modernistas no Museu de Arte Moderna de Nova York (1984). Para Clifford, a organização da exposição tratou de maneira convencional e desigual as artes “primitivas” e “modernas”, deixando as primitivas no anonimato e na existência, segundo o autor, ahistórica. Enfim, Clifford demonstra como tal exposição cristalizou os antagonismos entre críticos de arte e antropólogos, a respeito da forma como as artes não-ocidentais devem ser apresentadas.

Sally Price, que escrevia sua pesquisa contemporaneamente a Clifford, também estudou a contribuição das artes primitivas no Ocidente. A autora aponta primeiramente para uma característica que ganhou grande destaque no século XX, o acesso a diversas culturas por parte da sociedade ocidental, graças à globalização. Nesse sentido, ganhou força no Ocidente a ideia de que “o mundo é nosso”, gerando uma proximidade planetária permeada pela unidade, igualdade e amor fraternal. Logicamente, essas palavras de ordem foram utilizadas a partir da benevolência ocidental em “aceitar” os não-ocidentais e suas artes, e não por um reflexo natural de equivalência humana. Em outras palavras, as primeiras participações da arte primitiva em instituições culturais ocidentais aconteceram como anúncios de prazer e orgulho, e foram realizadas “*devido a uma extremamente louvável largueza de espírito e generosidade por parte da cultura anfitriã*” (2000:49).

A autora acredita que o desejo, nesse momento, era mostrar que a arte era universal, uma permanente linguagem para a união dos seres numa única alegria comum, uma efusão do sentimento humanista que une os povos. E é nesse ponto que Price elabora suas questões: até aonde podemos ver a arte como tratando das mesmas questões centrais, e até que ponto as produções artísticas dos mais diversos povos refletem a forma como cada um vê o mundo e seu lugar nele.

A ideia de que a arte representa uma linguagem universal expressando os sentimentos comuns a toda a humanidade partiu do princípio de que a criatividade artística surge nas profundezas psicológicas do artista, do indivíduo. Isso é comprovado por alguns que acreditam que as artes primitivas, mais até que as artes das grandes civilizações, parte espontaneamente de impulsos psicológicos, já que os artistas primitivos estariam livres da imposição comportamental e das limitações conscientes impostas ao artista civilizado. No entanto, a autora acredita que, partindo dessa análise, outra característica emerge, a unilateralidade. Ao selecionar e dar destaque a objetos representantes da arte africana, ocidentais criam uma identificação com a arte africana,

que leva a seu auto-reconhecimento, o que permite um contato com seus instintos mais íntimos. Os ocidentais chegam a um maior entendimento sobre si e sua relação com a arte. Só que esse discernimento só acontece, segundo Price (2000: 59), de forma unilateral, pois consideram que os povos africanos não são capazes de criar insights como esses processos mentais analíticos e conscientes.

Outro ponto que Price destaca em sua análise diz respeito ao papel da criatividade individual na tradição cultural coletiva, já citado no capítulo anterior. Embora muitos antropólogos não apontem para a importância da individualidade no processo artístico coletivo, Price acredita que há inovação, criatividade e mudança histórica. E cita Franz Boas, que embora enfatizasse o conservadorismo das artes primitivas, redefiniu a posição do artista como centro da estética de um povo, e não o objeto. Um exemplo dessa nova visão pode ser observado entre os Wajãpi, por exemplo, que incorporaram símbolos e desenhos da cultura ocidental (letras do alfabeto e bandeira do Brasil) em sua estética. Além disso, é muito comum ver objetos, quadros e outras manifestações artísticas com a assinatura de seu autor, o que comprova que aquela obra não é somente uma representação artística de determinado povo, como também de seu autor, que ganha autonomia.

Price afirma que essa imagem ligada ao anonimato que se formou sobre os artistas primitivos se deu pela necessidade que observadores ocidentais tinham de entender sua sociedade como um feito superior, único na história da humanidade. Por isso, acreditava-se que, em sociedades primitivas, a supressão da individualidade acontecia em favor de uma ideologia coletiva homogeneizada, em que as identidades pessoais dão lugar a esquematizações abstratas coletivas. Aliás, foi nesse contexto que surgiu a ideia que povos ditos primitivos são povos sem história, sem memória, por não terem registros escritos (abordaremos esse tema com maior profundidade no quarto capítulo). E, portanto, sua arte seria atemporal e imutável. Para a autora, a reputação das artes primitivas dessas sociedades se formou pelo preconceito cultural ocidental e, a autora vai mais longe, pela incapacidade e limitação das culturais ocidentais tradicionais em entender que as artes entre povos aparentemente tão distintos podem ter mais semelhanças que discrepâncias.

“O fato de que a história da arte de um povo sem escrita representa uma memória altamente seletiva do passado – motivada pela ideologia contemporânea, por considerações políticas, construções de gênero e vários

outros fatores sociais e culturais – apenas ressalta a semelhança de tais histórias da arte com a nossa própria”⁴⁸.

Há duas formas, segundo a autora, de expor objetos etnográficos: como artefatos primitivos ou arte primitiva. Na primeira opção, os objetos seriam apresentados em seu contexto antropológico, tornando-se mais acessível ao público através de textos didáticos que explicam sua elaboração, sua função no cotidiano do grupo que o produziu e seu significado social e religioso. Na segunda opção, tais objetos teriam seu próprio pedestal no qual eles sozinhos já se apresentariam ao público, contando apenas com a indicação do continente onde foram coletados. Dessa forma, eles teriam lugar na elite das obras de arte que são apreciadas unicamente por seu mérito estético. Esses objetos tornam-se obras-primas da humanidade a partir do momento em que perdem sua contextualização antropológica e são considerados capazes de sustentar-se por seu caráter estético. Dessa forma, seria possível observar tais objetos por sua experiência estética e sua beleza, e não apenas pelas evidências etnográficas e pela curiosidade social que se forma sobre eles.

Porém, para Price, há terríveis enganos por parte de *connoisseurs* que atribuem qualidades inerentes e universalmente reconhecíveis em “obras-primas” de artes primitivas, selecionadas em gigantescas coleções de curiosidades montadas por etnólogos. Price acredita que determinadas obras de arte primitivas não podem ser consideradas obras-primas, pois não se leva em consideração a estética de seus produtores, mas um ponto de vista ocidental, isto é, os próprios autores não são consultados quanto a seus valores estéticos, sua percepção e avaliação. Aliás, para que tais peças ganhem o “status” de obra-prima primitiva, seus produtores devem ser esquecidos, envolvidos por uma sombra de anonimato temporal que as tornem universais. Isso demonstra que a arte do outro não deixou de ser um “troféu de guerra”, apontando quem decide o que possui valor e o que não possui (LAGROU, 2000), colocando em xeque a lógica etnocêntrica e imperialista do mercado ocidental. O ponto crucial que elucida este problema é que a apreciação da arte primitiva tem sido quase sempre apresentada de forma artilosa: ou ela é vista por sua beleza através de lentes de uma concepção ocidental, ou pela antropologia de seu material (PRICE, 2000).

Então, a solução apontada por Price seria a inclusão da arte não-ocidental em exposições de arte, mas seguindo os parâmetros de seus produtores e receptores

⁴⁸ PRICE, 2000, p. 101.

originais, respeitando a estética local em questão e com o mesmo tratamento dado a artistas ocidentais.

“A contextualização antropológica representa não uma explicação tediosa de costumes exóticos que compete com a ‘pura experiência estética’, e sim um modo de expandir a experiência estética para além da nossa linha de visão estreitamente limitada pela cultura. (...) A contextualização não mais representa uma pesada carga de crenças e rituais esotéricos que afastam da nossa mente a beleza dos objetos, e sim um novo e esclarecedor par de óculos”.⁴⁹

No entanto, a aplicabilidade dos valores ocidentais sobre a importância da criatividade e da individualidade na produção artística permanece em aberto, já que também há uma grande variedade de concepções nativas a esse respeito: será que poder estético e capacidade de inovação sempre caminham juntos? A questão é que a construção da pessoa artista é tão específica quanto a estética que a produz.

Portanto, vimos nos dois debates que, enquanto o europeu se preocupa com uma questão mais conceitual e diz respeito à nossa capacidade de conhecer o “outro” e suas produções, o debate norte-americano se concentra em preocupações de caráter político e prático, isto é, para esse grupo, a questão é essencialmente relacional: pensar a relação nós/outros e seus efeitos (como incorporar objetos vindos de outros contextos culturais no campo da apreciação estética ocidental). Ambas as questões são atuais e importantes, considerando que a afirmação identitária dessas populações não-europeias no mundo tende a ganhar visibilidade da cultura, de sua autenticidade e vitalidade. No entanto, vemos atualmente que o lugar que esses objetos ocupam na escala de valores do mercado das artes não pertence ao universo das intenções e valores nativos. Isso porque, para muitos povos ameríndios, a fonte de inspiração ou a legitimidade de motivos e formas tradicionais costuma estar originalmente exterior ao mundo humano ou étnico, remetendo a conquistas sobre mundo desconhecidos, inimigos ou seres naturais e sobrenaturais, como vimos no primeiro capítulo com os povos Wajãpi, Kaxinawá e Asurini do Xingu. Nesse sentido, o artista seria um mero mediador, e não um criador.

Tendo em vista os dois debates acerca da temática da arte, da noção de estética e das discussões entre arte primitiva e arte ocidental, analisaremos a seguir a noção de figuração presente na análise de Peter Gow, que participou da polêmica de Manchester junto com Gell.

⁴⁹ PRICE, op. cit., p.134.

2.4- Arte e Figuração

Peter Gow analisa a questão da figuração, mais especificamente da figuração na arte do povo Piro (povo localizado no Peru), a partir de uma frase do famoso antropólogo norte-americano Kroeber. Para Kroeber⁵⁰, as artes da América do Sul estão carregadas de originalidade e fantasia no âmbito decorativo. Porém, no âmbito da habilidade na representação, elas são artes débeis (sic.). O sistema estético ocidental faz uma diferenciação quanto às obras artísticas: elas podem ser maiores ou menores. As artes maiores são representadas pelas chamadas belas-artes. Nessa categoria, não se encontram apenas as artes ocidentais, mas aquelas que representam marcas de civilização, isto é, culturas que unem estética e valor social (maias, egípcios, chineses,...). Já as artes menores são tudo que não se enquadra nessa categoria. Essa divisão ocorre por ser feita sobre o ponto de vista da estética ocidental, que se reveste de ideias de organização social para estabelecer os contrastes entre sociedades de grande e pequena escala.

Kroeber acreditava que as realizações dessas artes menores estavam nos campos têxtil, metalúrgico, cerâmico e de pedra, e não em pinturas e esculturas. Em outras palavras, o valor dessas artes estava no trabalho e na utilidade, o que na estética ocidental é a representação do artesanato. Por outro lado, as belas-artes são artes puras, onde o que prevalece são as emoções estéticas (a tecnologia e a habilidade manual ficam aqui subordinadas a elas).

Analisando as colocações de Kroeber, Peter Gow as enxerga com preocupação. No entanto, seu questionamento não reside no fato dessas colocações serem preconceituosas (visto que todos os juízos estéticos o são), mas por pensar que artistas tivessem a intenção de se desenvolver em direção à arte figurativa. Gell também é contra essa separação entre obra de arte e artesanato, em que a obra de arte é feita para ser apreciada, enquanto o artesanato tem a função de ser utilitário. Para este autor, toda manifestação artística deve ter a função de agir sobre o observador, ou apreciador. Um objeto não pode ser apenas passivo, mas deve ser agente. Por isso, as “artes menores” a que Kroeber se referiu são, no ponto de vista de Gell, obras de arte também (GELL, 1998). O importante é pensar, através da Antropologia, categorias usadas por outros

⁵⁰ KROEBER apud GOW, 1999, p. 299.

povos para refletir sobre seus próprios sistemas estéticos. Dessa forma, a estética ocidental deixa de ser universal para se tornar uma dentre muitas (GOW, 1999).

Segundo Velthem (2009), a perspectiva indígena destaca dois importantes atributos para a condição de valorização e beleza de objetos: a especificidade de seu uso e sua propriedade funcional. Para a autora, objetos indígenas são representações, elementos que evocam uma qualidade, a substituição, embora essa concepção mereça ser destrinchada. Velthem traz para debate o conceito de *imagem conceitual* criado pelo historiador de arte Ernst Gombrich, ideia na qual o elemento representado está mais particularmente relacionado com o conhecimento que se tem a seu respeito do que com sua própria visualização. Dessa maneira, um objeto indígena, como os estudados do povo Wayana pela autora, é feito com o mesmo material que os seres os quais ele representa, permitindo reproduzir seus movimentos e seus padrões gráficos⁵¹.

A fabricação de objetos constitui uma atividade de inúmeros significados para os povos indígenas, apontando que as habilidades técnicas representam uma questão de conhecimento que associa aquisição, produção, visão, gesto e outros fatores. Um objeto indígena provoca um movimento que Overing classificou como uma “*imersão do cotidiano na ordem cosmológica*”⁵² em um plano em que são requeridas habilidades do fazer. Tais habilidades são fundamentais para a completude social do indivíduo na sociedade e para a harmonia da vida comunitária.

A valorização estética de um objeto indígena, segundo Velthem (2003), é extremamente apreciada, assim como sua utilidade e sua eficácia, que são os objetivos primeiros de qualquer criação. As obras indígenas apresentam concomitantemente seu aspecto formal e seu sentido decorativo, reforçado pelos padrões gráficos que são ressaltados através de mitos e da tradição oral.

Assim como Gow estudou a estética da comunidade Piro, Velthem se dedicou aos estudos sobre a arte gráfica Wayana, cujos padrões são reflexos de uma experiência visual, isto é, é adquirida através do processo visão/cópia, desde os tempos primeiros até a atualidade. Nesse sentido, a noção de imagem entre os Wayana, e o mesmo pode ser dito em relação aos Wajãpi, os Kaxinawá e os Asuriní do Xingu, se alinha com o conceito de *representação figurativa* elaborado por Gow (1999), pois, segundo Velthem,

⁵¹ GOMBRICH apud VELTHEM, 2009, p. 213.

⁵² OVERING, apud VELTHEM, op. cit., p. 215.

“os artefatos constituem uma reprodução imitativa do efeito da atividade criativa exercida nos tempos primevos. São compreendidos enquanto cópias dos elementos existentes nesses tempos porque os substituem, porque tomam o lugar, no presente, daqueles seres e elementos do passado”.⁵³

Então, seguindo esta perspectiva de Gow e de Velthem, os objetos materiais indígenas são como efígies, representações plásticas, retratos de seres primordiais ou de algo que permite identificá-los. Assim, os artefatos, ao menos para o pensamento wayana, constituem corpos, providos de cabeças, troncos e membros, e revelam características antropomórficas, zoomórficas ou de seres sobrenaturais (VELTHEM, 2003).

É importante frisar, portanto, o que Gow tinha apontado anteriormente: a estética ocidental não é universal, ela não se aplica a todas as manifestações artísticas do mundo. Ela é apenas uma das estéticas possíveis dentre muitas. A estética Piro é outra, assim como a Wajãpi, a Kaxinawá e a Asuriní do Xingu são outras, diferentes da ocidental e diferentes entre si. Então, a representação figurativa deve ser entendida como uma abordagem das realidades da natureza. Vimos, e isso ficou muito claro, que a nação Wajãpi possui uma íntima relação com a natureza. O mesmo pode ser dito do povo Kaxinawá e da comunidade Asuriní do Xingu. Porém, essa relação se dá de outra maneira, à maneira Wajãpi, Kaxinawá e Asuriní, assim como a nação Piro, que também possui uma forte ligação com a natureza, possui sua abordagem estética própria.

⁵³ Ibidem, p. 227.

Capítulo 3

*“Eu não tenho minha aldeia
Mas tenho o fogo interno
Da ancestralidade que queima
Que não deixa mentir
Que mostra o caminho
Porque a força interior
É mais forte que a fortaleza dos preconceitos.*

*Ah! Já tenho minha aldeia
Minha aldeia é Meu Coração Ardente
É a casa de meus antepassados
E do topo dela eu vejo o mundo
Com o olhar mais solidário que nunca
Onde eu possa jorrar
Milhares de luzes
Que brotarão mentes
Despossuídas de racismo e preconceito.”
Eliane Potiguara⁵⁴*

MEMÓRIA E ETNICIDADE: A QUESTÃO DA IDENTIDADE INDÍGENA

Posto que o grafismo indígena apresentado no primeiro capítulo está estreitamente vinculado à memória e à identidade étnica, neste capítulo, debateremos esses conceitos. Veremos como o campo da memória foi ampliado e discutido por filósofos e pensadores dos séculos XIX e XX até chegarmos à ideia de memória coletiva, cunhada por Maurice Halbwachs em 1925. Também neste capítulo, traremos à discussão a ideia de etnicidade e grupos étnicos, e como memória e etnicidade se entrelaçam para a formação de identidades, de representações coletivas. Por fim, diante de tais análises, veremos como elas se aplicam na questão das múltiplas identidades indígenas e suas relações com a identidade brasileira: como se dão tais relações, se elas são inseridas ou ficam “periféricas” de maneira geral, como se dão as disputas por legitimidade e espaço entre elas.

⁵⁴ Escritora potiguara. In: POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. São Paulo: Global, 2004.

3.1- Memória: os dois lados da moeda

Ao procurarmos o significado do termo memória, veremos em qualquer lugar que ele remete à faculdade de conservar vestígios do passado, do que pertence a uma época passada. Enfim, é o que permite a um ser vivo remontar ao tempo. Mas, ainda que Pomian tenha afirmado que tal capacidade é possível em qualquer animal (POMIAN, 2000), memória é, essencialmente, um conceito inerente à condição humana. E é próprio da condição humana porque permite aos homens reconstruir situações e repetir comportamentos. Por conta disso, ela é sempre imperfeita, já que não é possível reconstruir tais momentos na íntegra, e essa remontagem é marcada pela dúvida. Todo vestígio é, nas palavras de Pomian, *“uma ruína no sentido em que é sempre uma parte de algo e este caráter de parcialidade depende do acaso”*⁵⁵.

Como construção humana e, portanto, imperfeita, a memória se interliga à linguagem, e dá forma à tradição oral. Em povos ágrafos, como os povos indígenas, é possível encontrar narrativas com mais de 10 gerações sendo contadas e recontadas, o que corrobora essa força da tradição oral na construção e manutenção da memória. É através dessa formação que vão se criando identidades, isto é, o homem seleciona que partes de sua memória serão destacadas e quais serão apagadas e, a partir dessa filtragem, forma sua identidade e a dos grupos aos quais pertence.

3.1.1- Memória Coletiva: campo de coesão

O conceito de memória já era bastante discutido, como um fenômeno individual e subjetivo. Porém, a ideia de memória coletiva foi elaborada, em 1925, pelo filósofo francês Maurice Halbwachs. Membro da segunda geração da Escola Francesa de Sociologia, Halbwachs era um seguidor de Émile Durkheim, embora suas pesquisas tenham se iniciado a partir de análises das ideias de Henri Bergson, de quem foi aluno. Bergson considerava os limites da memória enquanto atributo exclusivamente da consciência humana.

Buscando o movimento que trazia o passado para o presente, Bergson reunia espírito e matéria, consciência e corpo físico. Para o autor, toda consciência é memória, conservação e acumulação do passado no presente; no entanto, toda consciência é

⁵⁵ POMIAN, 2000, p. 512.

também antecipação do futuro, isto é, nosso espírito se ocupa do que é, mas em vista do que vai ser. Portanto, a consciência tem a função de unir o que foi e o que será, de ser a ponte entre passado e futuro:

“Como, para criar o futuro, é preciso que algo dele seja preparado no presente, a vida se empenha desde o começo em conservar o passado e antecipar o futuro numa duração em que passado, presente e futuro penetram um no outro e formam uma continuidade indivisa: esta memória e esta antecipação são a própria consciência”.⁵⁶

Entretanto, para Halbwachs, que procurava unir o método objetivo da ciência com o método filosófico⁵⁷, eram os fatos sociais que se associavam à memória e, assim, davam vida ao que Myrian Sepúlveda dos Santos considerou, em *Memória Coletiva e Teoria Social*, como uma das versões mais positivas sobre a queda de vínculos com tradições passadas (SANTOS, 2003: 21). Halbwachs não via a memória apenas como um atributo da condição humana, nem a partir de seu vínculo com o passado, mas como resultado de representações coletivas construídas no presente cuja função era manter a sociedade coerente. Em outras palavras, a memória foi pensada a partir dos laços sociais existentes entre indivíduos constituídos no presente.

Foi a partir desse momento, quando começou a atribuir aos fatos sociais a construção da memória, que Halbwachs se uniu ao grupo de intelectuais cujos trabalhos se organizavam ao redor das ideias de Durkheim, considerado pai das Ciências Sociais. Esse grupo representava a corrente reformista, cujo objetivo era desenvolver uma ciência aplicada para resolver problemas sociais, dando ênfase ao conceito de solidariedade e rejeitando a ideia de que a natureza humana seria controlada por impulsos subjetivos ou egoístas. Mas as ideias de Halbwachs trouxeram mudanças para esse campo, até porque a própria sociedade estava em transformação no momento⁵⁸. Durkheim foi responsável por trazer à tona razão da sociedade e Halbwachs por mostrar que tal razão resulta da forma humana, a única que realiza e anima permanentemente a existência social. Em outras palavras, Halbwachs abriu um grande campo na Sociologia, pois deixou de lidar com problemas abstratos para lidar com questões reais do homem

⁵⁶ BERGSON, p.75.

⁵⁷ Ele mesmo se dizia mais cientista que filósofo.

⁵⁸ Vale lembrar que no ano em que o póstumo livro de Maurice Halbwachs, *A Memória Coletiva*, foi lançado, em 1950, ocorria na França o ápice do neopositivismo. Em contrapartida, fervilhava desde 1929 uma nova corrente de pensamento, criada por Lucien Febvre e Marc Bloch, que mudaria o campo do conhecimento com a publicação da revista *Annales d'Histoire Économique et Sociale* e, posteriormente, fundaria a Escola dos Annales, que teve enorme importância no campo historiográfico.

vivo. Sua teoria se baseava no fato de ser impossível conceber a questão da evocação e a localização das lembranças sem tomar como ponto de aplicação os quadros sociais reais que servem de referência na construção da memória. Dessa forma, deixava de reduzir o individual ao coletivo para analisar por que, no meio da trama coletiva da existência, surgia a individualização.

Em sua citada obra, *A Memória Coletiva*, Halbwachs admite que, embora cada indivíduo seja detentor de uma memória própria e até certo ponto singular, esta memória individual está intimamente conectada a uma memória coletiva, submetida a diversas transformações. O autor atribui tal fenômeno ao fato de que nossas lembranças, mesmo as que vivemos sozinhos, são sempre coletivas, já que estamos sempre em grupos, em sociedade.

Para Halbwachs, é possível, portanto, analisar a memória coletiva por meio de uma investigação sistemática das diferentes memórias individuais, já que cada memória individual representa um ponto de vista do todo. As situações da vida das pessoas passam pelo que ele denominou de *confrontamento de depoimentos*, que concordam em sua essência mesmo com a existência de divergências, visto que as culturas estão em constante transformação. As lembranças permanecem coletivas e são resgatadas por outros, pois todos estão em uma harmonia e vibram no mesmo tom:

“Se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros de um grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apóiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que esse ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitam do mesmo modo. Todavia quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social”.⁵⁹

E ainda:

“A sucessão de lembranças, mesmo daquelas que são mais pessoais, explica-se sempre pelas mudanças que se produzem com novas relações com os diversos meios coletivos, isto é, em definitivo, pelas transformações desses meios, cada um tomado à parte, e em seu conjunto”.⁶⁰

Essa reflexão de Halbwachs nos permite entender melhor os povos indígenas e suas artes gráficas. Nesse sentido, ao analisarmos, cada nação indígena como um grupo,

⁵⁹ HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro Editora, 2006, p. 69.

⁶⁰ HALBWACHS, M. op.cit. p.69.

é possível ver que cada membro, mesmo possuindo sua singularidade, apresenta atitudes que, na verdade, representam um conjunto maior. Isso fica claro ao percebermos a forma de pescar, de caçar, de fazer comida, de construir suas malocas, mas também, especificamente, nas narrativas orais e gráficas. Pois mesmo quando ocorrem transformações, como apontou Halbwachs, o grupo todo se coloca à frente dessas mudanças, ou seja, é comum que grafismos “saíam de moda” e outros sejam incorporados, que narrativas sofram alterações e sejam “atualizadas” (ainda que mantenham seu núcleo central), ou ainda, que a comunidade indígena incorpore alguma atividade não-índia em seu cotidiano. Os Wajãpi, por exemplo, já incorporaram ao *kusiwa* símbolos característicos da cultura não-índia, como a bandeira nacional e as letras do alfabeto (GALLOIS, 2002). Já os Kaxinawá utilizam as escolas instaladas pelo poder público federal para ensinar também o *kene* às crianças das aldeias, possibilitando um diálogo intercultural e uma fusão entre culturas em suas escolas bilíngües (MAIA, 1999). Mesmo que todas essas mudanças aconteçam, confirmando o caráter dinâmico da cultura (e sejam constantes e naturais, como em todo grupo cultural ou étnico), a população indígena continua a existir, permanecendo coesa, pois todos os seus membros passaram pelas transformações juntos, ainda que em níveis diferentes.

Na opinião de Gruber, que estudou as artes gráficas dos índios do Alto Solimões (AM), a combinação de padrões gráficos tradicionais e modernos, usados pelos Tikuna na decoração de seus artefatos, contribuiu para ampliar a temática e criar uma maior diversidade de desenhos, técnicas e cores, determinando um estilo próprio que expressa o ajustamento da etnia a uma nova situação de vida, *“demonstrando, assim, a capacidade de resistência dos índios ante a situação de contato, enquanto reorganizam seus códigos culturais para enfrentar as tensões vividas no cotidiano”*.⁶¹

Outra forma de analisar a memória coletiva de um grupo seria, de acordo com Halbwachs, através das suas práticas sociais. No caso dos povos indígenas, e isso é nítido nos três grupos analisados anteriormente, essas práticas empíricas seriam os rituais, as celebrações e as festas. Cada ritual remete a mitos e, nele, podemos encontrar as narrativas gráficas presentes nos corpos pintados, nos instrumentos usados exclusivamente para aquela ocasião e nas danças que também lembram as tradições de determinado povo. Os Kaxinawá possuem em seu calendário a festa do *katxanawa*, uma celebração feita para dar nomes aos legumes, comemorar a colheita e pedir ao *yuxim*

⁶¹ GRUBER, 2000, p.250

dos legumes uma eterna fatura de alimentos. Nesse ritual, as pessoas do grupo usam a mesma pintura (feita com *mache*, o urucum) elaborada para caçadas. Então, nesse breve relato, é possível encontrar o mito (os espíritos dos legumes que garantem a fartura se forem bajulados), o rito (pinturas e danças) e o objetivo da ocasião (celebrar a colheita).

Por seu caráter reformista e positivo, o pensamento de Halbwachs e dos contemporâneos de seu grupo sofreram diversas críticas. Um grupo, em particular, se destacou dentre os demais, por mostrar que as teorias anteriores, apesar de hegemônicas, apresentavam limitações importantes. Era a Escola dos Annales, fundada por Lucien Febvre e Marc Bloch. Apesar de terem alguns pontos em comum, essa abordagem apresenta certas especificidades que contrariavam as teorias durkheimianas e halbwachianas. Marc Bloch escreveu sobre memórias coletivas sem associá-las a práticas sociais empíricas, pois, para ele, elas estavam mais ligadas a uma construção simbólica do que aos quadros sociais descritos por Halbwachs. Isso significa que, para esse grupo, a legitimidade das instituições sociais não era derivada do que se observava no mundo empírico, como acreditava Halbwachs. Além disso, no que diz respeito à construção da História através da Memória, a partir desse momento, o passado deixou de ser resgatado com base em uma estrutura pré-determinada e passou a ser entendido a partir dos grupos sociais envolvidos em sua construção.

3.1.2- Memória: campo de disputas

Outra importante abordagem sobre memória contribuiu para os debates e construção de conceitos, principalmente na consolidação dos estudos sobre o uso da Memória pela História, surgiu na década de 1980. Teóricos como Pierre Nora, Norbert Elias e Pierre Bourdieu, cada um em seu campo de conhecimento e pesquisa, analisavam memória por um ponto de vista mais conflituoso. Foi Bourdieu, aliás, o responsável por tentar integrar as teorias de Durkheim e seus discípulos sobre a origem e a função das formas simbólicas com a crítica à análise que priorizava o caráter situacional de uma relação social.

Segundo Myrian Sepúlveda dos Santos, a principal preocupação de Bourdieu foi *“não reduzir posições constituídas que organizam interações a uma ordem momentânea, compreendendo que indivíduos trazem para a interação posições já*

adquiridas na estrutura social”⁶². Então, visando a uma prática reflexiva, Bourdieu elaborou os conceitos de *campo* e *habitus*, através dos quais era possível perceber que práticas sociais eram ao mesmo tempo constituídas e constituidoras de significados: *habitus* seria um sistema de disposições partilhadas por pessoas submetidas aos mesmos condicionamentos; e *campo* seria o ambiente reflexivo que permite a ação. Bourdieu acredita que agentes sociais só seguem as regras quando têm algum interesse por trás, mas nessas tais regras, há concorrências e disputas que promovem exclusões e hierarquias, e dá como exemplo, as ideologias das classes dominantes:

“As ideologias, por oposição ao mito, produto coletivo e coletivamente apropriado, servem interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo. A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os de outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções”.⁶³

Seguindo a corrente de pensamento de Bourdieu, Michel Pollack também acreditava que Durkheim e Halbwachs seguiam um ponto de vista ultrapassado e limitado, detentor de uma força quase que institucional. Para Pollack (1992: 205), Halbwachs e toda a tradição reformista europeia do século XIX e início do XX acreditavam que a nação é a forma mais acabada de uma memória coletiva, não levando em consideração as relações de poder e os campos simbólicos de força que estão por trás da construção de qualquer nação. Sua crítica se coloca quando afirma que, ao tratar fatos sociais como coisas e, por conseguinte, ao tomar determinados pontos de referência como indicadores empíricos da memória coletiva de determinado grupo, Durkheim e a Escola Francesa (da qual Halbwachs fez parte) estariam estruturando uma memória carregada de hierarquias e classificações. Assim, construiriam uma memória que, definindo o que é comum a todos e diferenciando-se dos demais, reforça o sentimento de pertencimento e as fronteiras sócio-culturais:

“Halbwachs, longe de ver nessa memória coletiva uma imposição, uma forma específica de dominação ou violência simbólica, acentua as funções positivas

⁶² SANTOS, 2003, p. 89.

⁶³ BOURDIEU, 2007, p.10.

desempenhadas pela memória, de reforçar a coesão social, não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo”.⁶⁴

Segundo Pollack (1992), essas reflexões foram usadas pela História para a construção de Histórias nacionais, ou oficiais, que se complementavam com a memória nacional. Ele reconhece a ideia de que a memória é fundamental para a construção de identidades, mas afirma que, para sua formação, ocorre o processo de *enquadramento da memória*, isto é, uma negociação para conciliar a memória coletiva e as memórias individuais. Formula-se, então, uma história forjada, a partir de memórias enquadradas para moldar os fatos de tal maneira que todos os aspectos que prevaleçam ou interessem aos detentores do poder, sejam exaltados.

Analisando nosso foco de pesquisa e retomando a História do Brasil, podemos observar diversas situações em que histórias indígenas foram literalmente dizimadas ou adulteradas em favor da criação de uma história brasileira coesa. Um exemplo desse enquadramento é o testemunho de rituais de antropofagia, como por exemplo dos tupinambás, descritos nos tempos de colônia, para legitimar a ideia de selvageria e primitivismo que os colonizadores portugueses atribuíam a algumas aldeias indígenas do litoral brasileiro, e para corroborar a colonização e submissão desses povos em nome da Igreja e do avanço social e moral.

Se a memória tem a função de definir e reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais, a referência ao passado serve para manter a coesão do grupo, mas também para definir as oposições irreduzíveis. Cada grupo tem o trabalho de buscar ser interpretado e combinado em inúmeras possibilidades, sempre guiado pela preocupação de manter as fronteiras sociais. Vale lembrar, no entanto, que esses grupos ou instituições não têm perenidade assegurada, mesmo os grupos ágrafos: eles podem desaparecer que, ainda assim, sua memória pode ser preservada, seja em forma de mito, ou em forma de referências culturais ou literárias. Um exemplo disso são os próprios tupinambás, que foram dizimados pelos portugueses, mas seus conhecimentos de botânica e topografia, suas taxonomias e muitos de seus mitos e narrativas, permanecem vivos na história e na cultura brasileiras, bem como na variedade do português falado no Brasil. Por isso, é importante salientar o papel dos grafismos na preservação de saberes e tradições. Muitos povos ágrafos foram dizimados, mas seus mitos e conhecimentos foram protegidos pela ação humana e ação do tempo graças aos objetos encontrados,

⁶⁴ POLLACK, 1989, p.4.

adornados com grafismos que remetiam a narrativas míticas ou simbolizavam a visão de mundo desse povo. Os Asurini do Xingu estiveram muito próximos de desaparecerem do mapa, mas, por conta dos objetos que foram preservados pelos remanescentes, seu sistema gráfico foi preservado. Atualmente, diante de um processo de revitalização demográfica e cultural, o grupo permanece ensinando às crianças da aldeia os motivos e desenhos, já que esses saberes não se perderam.

Como a História pretende ser essencialmente nacional, o historiador deve “enquadrar” a memória, a fim de organizar e construir tal História. Portanto, a partir dessas considerações, Pollack argumenta que toda memória é social e politicamente construída.

“Todos sabem que até as datas oficiais são fortemente estruturadas do ponto de vista político. Quando se procura enquadrar a memória nacional por meio de datas oficialmente selecionadas para as festas nacionais, há muitas vezes problemas de luta política. A memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo.”⁶⁵

Entretanto, se toda memória é social e politicamente construída, todas as fontes que servem de alicerce para sua construção também são. Por isso, Pollack salienta a importância das chamadas *memórias subterrâneas*, que resgatam a memória de minorias, como opositora e prova da ilegitimidade e opressão da memória a que Halbwachs se referia como coletiva e coesa. E, dessa forma, salienta também o importante papel que a tradição oral tem para o estudo e a construção da memória desses grupos minoritários, e que vai servir como base para a História oral.

“A despeito da doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas. O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas”.⁶⁶

Nesse ponto, fica evidente o motivo pelo qual, durante muito tempo, historiadores e pesquisadores classificavam os povos indígenas como “povos sem história”. Esse rótulo era dado porque, arraigadas na oralidade, as culturas indígenas eram vistas como inferiores. A falta de documentos escritos e de relatos no papel fez

⁶⁵ POLLACK, 1992, p. 203.

⁶⁶ POLLACK, 1989, p.5.

com que a História Indígena não tivesse credibilidade alguma, mas este cenário foi se transformando ao longo dos anos com as recentes teorias etnológicas.

Na perspectiva de Pollack, e da corrente construtivista, não se trata de analisar fatos sociais como coisas, mas como tais fatos se tornaram coisas, como e por que se solidificam. Em outras palavras, essa abordagem está focada nos processos e nos atores que intervêm na formação de memórias, cujas principais características não são como as que Halbwachs indicou, mas como um processo destruidor, opressor. Por isso, essas memórias subterrâneas têm sua importância por subverterem o silêncio e aflorarem em momentos de crise.

Por seu caráter subversivo e subterrâneo, essas memórias destacam a importância da tradição oral. E Pollack analisa a tradição oral a partir da seguinte questão: como pensar a memória política com os conceitos de identidade e construção de uma identidade nacional? Essa ligação se forma a partir da ideia que memória também pode ser herdada, através da transmissão oral de geração para geração, e o sentimento de identidade se toma no sentido de si, para si e para os outros, isto é, a memória é um elemento que constitui o sentimento de identidade na medida em que se apresenta como fator extremamente importante do sentido de continuidade e de coerência de um indivíduo ou de um grupo em reconstrução de si.

Porém, se entendemos identidade social à imagem de si, para si e para os outros, há um elemento que escapa do indivíduo e, por tabela, do grupo: o Outro. É impossível construir uma auto-imagem sem pensar em mudança, em negociação, em função do outro. Dessa forma, vemos que a construção da identidade se produz em referência aos outros: *“Se é possível o confronto entre a memória individual e a memória dos outros, isso mostra que a memória e identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos”*.⁶⁷

Entre os povos estudados anteriormente, essa ideia de identidade e identificação aparece até mesmo na nomenclatura dos povos, nos etnônimos. Os Kaxinawá se denominam *Huni Kui*, que em sua língua significa “povo verdadeiro”, classificando os demais grupos vizinhos com características pejorativas: *Pisinawá*, *Yamanawá* e o próprio nome, Kaxinawá, seriam um insulto dado por outros grupos a este que recebe o nome. Da mesma forma, os Asurini do Xingu chamam a si mesmos de *Awaeté*, que em Tupi também significa “povo verdadeiro”. Em ambos os casos, as marcas de identidade

⁶⁷ POLLACK, op.cit, p. 209.

presentes nas nomenclaturas vêm acompanhadas de um forte etnocentrismo, ainda que demonstrem como cada grupo se vê e se entende perante sua relação com o Outro. Aliás, como já observou Lévi-Strauss, o etnocentrismo dessas classificações também é comum entre grupos indígenas, principalmente os que apresentam rivalidade histórica entre si, apontando que esta não é uma característica exclusiva dos não-índios em relação aos índios.

Analisando as teorias de Pollack, podemos ver que as memórias indígenas ficaram, por muito tempo, subterrâneas, e sendo passadas de geração em geração pela tradição oral. Ainda que muitas manifestações culturais, saberes e conhecimentos tenham sido inseridos na cultura brasileira e misturados pelos colonizadores, esse reconhecimento não era nacionalmente legitimado. Apenas recentemente, através de estudos antropológicos, etnohistóricos e das mais diversas áreas do conhecimento, as memórias indígenas foram trazidas à superfície, e novas faces da História brasileira estão se formando, estão ocorrendo reinterpretações da História, como Pollack apontou.

A questão das inúmeras identidades indígenas está inserida nesse conflito ao qual Pollack se referiu. A memória coletiva, que é a memória nacional brasileira, foi formada através desse enquadramento, apagando alguns aspectos e exaltando outros. Nesse sentido, diversas manifestações culturais indígenas foram deixadas de lado, presentes apenas nas tradições orais de cada grupo indígena. O que se sabia sobre os indígenas brasileiros era aquela imagem congelada, já dita em páginas anteriores, em que o índio não gosta de trabalhar, e fica pescando e dormindo em sua rede o dia todo. Ou ainda, uma nova imagem feita em que mostra o homem (que já não é mais considerado indígena) de roupa e celular na mão, reivindicando terras para comercializar com o mercado internacional, através de multinacionais e ONGs estrangeiras interessados nos recursos naturais brasileiros. Essas duas visões se formaram como tentativas de “apagar” as memórias indígenas, ou pelo menos deixá-las esquecidas ou “enterradas” entre seus grupos. Assim, forjar-se-ia uma História nacional livre das incontáveis explorações e dos inúmeros extermínios a povos indígenas, em nome do progresso econômico, social e cultural da sociedade brasileira.

No entanto, todas as questões levantadas a respeito de identidade social não estão ligadas apenas à memória. Há outros fatores por trás disso. E, por estarmos lidando com grupos étnicos, identidade aqui se entrelaça com o conceito de etnicidade, como veremos a seguir.

3.2- Etnicidade e Identidade Indígena

Já vimos que os estudos sobre memória são de grande pertinência na análise das relações entre índios e não-índios. Mas outro conceito que também se encaixa nessa discussão é o de identidade. Até porque memória e identidade são fenômenos que se vêm em profunda ligação. Uma reflete a outra, e vice-versa. A memória coletiva representa a vontade de um grupo, através de suas muitas memórias individuais, de manter lembranças que representam a essência desse grupo. Então, no caso de Estados ou nações, a partir dessa memória coletiva (nacional), as identidades sociais se formam, de acordo com as lembranças e situações referentes a cada grupo. Mas toda memória é seletiva e as memórias coletivas sofrem enquadramento, fenômeno no qual se forjam essas memórias através da eliminação e apagamento de determinadas situações e exaltação de outras. Essa seleção ocorre conforme o interesse de grupos dominantes, detentores do poder. Portanto, a identidade dá vida à seleção e à formação da memória coletiva. Por isso a estreita ligação entre os dois conceitos.

3.2.1- Etnia e Etnicidade

As identidades sociais começaram a ganhar mais espaço nos meios de debate a partir das discussões sobre a formação de Estados nacionais, principalmente no século XIX. Nesses debates, era comum dividir a humanidade em quatro raças, segundo Eriksen (1992). No então, essa ideia foi posta abaixo por dois incisivos motivos. Primeiramente, é impossível falar de fronteiras fixas em relação à questão racial, pois os grupos estão em constante integração e miscigenação. Além do mais, as características físicas de cada grupo não acompanham claramente as fronteiras raciais. Então, não podemos analisar pela realidade física ou biológica dos grupos, mas pela sua construção cultural, isto é, o conceito *raça* cai em desuso e é ultrapassado, substituído pela ideia de *etnia* e *grupo étnico* e, conseqüentemente, de *etnicidade*.

Eriksen afirma que a diferença entre os dois termos está na referência: enquanto *raça* se refere à categorização das pessoas, *etnicidade* tem ligação com a identificação do grupo, ou seja, a *etnicidade* se apresenta como a relação com outros grupos, a relação do *nós* em relação a *eles*. Ela surge e se forma através de situações sociais e encontros, e através da maneira como as pessoas encaram os problemas do dia-a-dia.

Já Lévi-Strauss (1980) compartilha outra ideia. Para o autor, não há a ideia de raça, ela está ultrapassada. Analisando pelo viés etnológico, biológico e genético, ele acredita que não há confirmações científicas que permitam afirmar a superioridade de uma raça em detrimento de outras. O que existe entre os mais diversos povos que habitam no mundo são diferenças culturais e, segundo o autor, são essas diferenças que possibilitam a singularidade de cada grupo. Então, para se discutir as desigualdades raciais, é preciso primeiramente entender a diversidade entre culturas.

A formação de culturas pelo mundo aconteceu devido a determinadas circunstâncias. Cada povo sofre diferentes influências geográficas, sociológicas e até mesmo históricas. Isso significa que a diversidade entre culturas se encontra no presente, mas também pode ser vista no passado. Lévi-Strauss aponta como exemplo os milhares de povos americanos pré-colonização. Ainda que estivessem em isolamento, se levarmos em consideração os povos europeus e asiáticos, eles mantinham entre si laços de solidariedade e relações de inimizade. Em outras palavras, não há nenhuma população que, de fato, esteja em total isolamento em relação ao resto do mundo. E as relações que se criam são também responsáveis pela formação das culturas desses povos.

“As sociedades humanas nunca se encontram isoladas; quando parecem mais separadas, é ainda sob a forma de grupos ou de feixes. Assim não é exagero supor que as culturas norte-americanas e sul-americanas tenham permanecido separadas de quase todo o contato com o resto do mundo durante um período cuja duração se situa entre dez mil e vinte e cinco mil anos. Mas este grande fragmento da humanidade separado consistia numa multidão de sociedades, grandes e pequenas, que mantinham entre si contatos muito estreitos. E ao lado das diferenças devidas ao isolamento, existem aquelas devidas à proximidade: desejo de oposição, de se distinguirem, de serem elas próprias”.⁶⁸

Então, para Lévi-Strauss, as diferenças acontecem mais pelas relações entre as culturas (positiva ou negativamente) do que pela ultrapassada ideia de isolamento. Até porque, para o autor, há mais culturas do que “raças” na humanidade. Há uma mesma “raça” com diferentes culturas, enquanto “raças” diferentes podem apresentar similaridades por terem características culturais próximas.

A ideia que norteia o pensamento de Eriksen é a mesma que Weber usou anos antes. Weber acreditava que raça, então em voga, conduz à ideia de comunidade

⁶⁸ LEVI-STRAUSS, 1980, pp. 17-18.

“quando é sentida subjetivamente como característica comum”,⁶⁹ acentuando a noção de auto-atribuição a que Eriksen vai se referir adiante. Weber também classificou como grupos étnicos esses grupos que mantêm entre si o sentimento de pertencimento, de identidade cultural, isto é, por apresentarem características que dão forma a um único grupo, coeso:

“Chamaremos grupos *étnicos* aqueles grupos humanos que, em virtude de semelhanças no *habitus* externo ou nos costumes, ou em ambos, ou em virtude de lembranças de colonização e migração, nutrem uma crença subjetiva na procedência comum, de tal modo que esta se torna importante para a propagação de relações comunitárias, sendo indiferente se existe ou não uma comunidade de sangue efetiva”.⁷⁰

Na visão de Weber, as comunidades indígenas são grupos étnicos, já que possuem tais características culturais que fazem delas um grupo. Porém, cada comunidade também forma uma comunidade de clã, pois possuem laços sanguíneos. Fredrik Barth (1969) também não concorda com a ideia de classificar grupo étnico apenas como um grupo portador de cultura. Para ele, este é uma forma de organização social. Compartilhar uma mesma cultura seria um resultado, e não uma característica primária para definição do termo. As diferenças seriam a partir das culturas, e não entre as organizações. Dessa forma, a identificação étnica seria o uso que uma pessoa faz de termos raciais, nacionais e culturais para se identificar e, assim, se relacionar aos outros. Daí a ideia de auto-atribuição.

“Concentrando-nos no que é socialmente efetivo, podemos ver os grupos étnicos como uma forma de organização social, sendo que o aspecto crítico da definição passa a ser aquele que se relaciona diretamente com a identificação étnica, a saber, a característica de auto-atribuição e atribuição por outros”.⁷¹

Eriksen dá seguimento ao pensamento de Weber dando vida à ideia de auto-atribuição, ao afirmar que etnicidade se refere a aspectos e relações entre grupos que se consideram como culturalmente distintos de outros. Isso mostra que o termo é classificado a partir da relação entre grupos, e não apenas pela análise de um único grupo. Não se pode falar em grupo étnico em total isolamento. É como, segundo Eriksen, falar em bater palmas com uma única mão. Essa metáfora demonstra

⁶⁹ WEBER, s/d, p.267.

⁷⁰ WEBER, op.cit. p. 270.

⁷¹ BARTH, 1969, p.13.

claramente a noção de etnicidade para o autor. Então, as identidades dos grupos são definidas em relação ao que não são, ou seja, em relação a membros de outros grupos. Etnicidade se refere à interação, a aspectos de significados que dão vida à essa identidade, sejam eles políticos, culturais, simbólicos ou até mesmo míticos, comum entre nações indígenas.

No entanto, o autor também salienta que etnicidade só se tornou um elemento de força no momento em que as diferenças culturais foram percebidas como importantes para a identidade desses grupos, para a construção de sua memória e sua legitimidade diante do poder do Estado. Por isso, Eriksen vê as comunidades indígenas como um exemplo de grupo étnico, por representarem uma organização política relativamente mais fraca e por estarem parcialmente integradas na formação do Estado-nação.

Tratar de grupos étnicos significa tratar das diferentes relações que estes estabelecem entre si, dentro de um Estado. Então, para entender tais relações entre esses grupos étnicos, torna-se vital discutir a noção de etnocentrismo, que se faz presente de forma intrínseca nesses contatos.

3.2.2- Etnocentrismo e a noção de Progresso

Para entender as relações entre diferentes Estados-nação, desde sua formação até sua conservação, é de vital importância a compreensão do termo *etnocentrismo*. Para Levi-Strauss (1980), etnocentrismo consiste em repudiar categoricamente formas culturais, religiosas e morais que estejam mais distantes daquela que nos identificamos. Em outras palavras, é diminuir, tornar inferior, aquilo que é visto como diferente. Essa ideia tem profunda ligação com todos os pontos destacados acima, visto que, a partir do momento em que um grupo se concretiza e cria sua identidade, ela passa a criar mecanismos para se distinguir dos demais. Dessa forma, grupos indígenas foram explorados e levados a trabalhos obrigatórios e insalubres, como foi o caso dos Kaxinawá nos seringais, e dos Wajãpi na exploração de minérios.

Essas colocações não sugerem, entretanto, que os povos indígenas sempre foram vistos como primitivos e subdesenvolvidos. Entre os grupos, o etnocentrismo se reflete de forma muito clara. Como colocado anteriormente, muitos povos se consideram superiores aos seus vizinhos, comprovado que esse é um ponto muito delicado nas discussões sobre etnias.

No entanto, Lévi-Strauss acredita que esse sentimento acaba reverberando de maneira contrária. Para o autor, é exatamente por tentar estabelecer uma discriminação entre as culturas, que nos identificamos mais com aqueles que renegamos (LEVI-STRAUSS, 1980:22). Outro ponto em que este autor se coloca contra é quanto à ideia de evolucionismo, uma corrente muito disseminada pela Antropologia do século XIX. Acreditava-se que as diferenças tão gritantes entre as variadas culturas existentes na humanidade se explicavam pelo grau de evolução em que cada grupo se encontrava. Segundo essa linha de pensamento, os europeus ocidentais do século XVI eram mais evoluídos (em termos biológicos) do que os povos indígenas que habitavam a América no mesmo período e, por isso, foram vitoriosos. Essa reflexão provocou a classificação de “povos sem história”. Lévi-Strauss discorda desse pensamento por acreditar que se trata, na verdade, de um falso evolucionismo. Para o autor, a humanidade tende a ser idêntica e una. Porém, encontra-se em diferentes estágios de desenvolvimento tecnológico. E, por conta disso, só fica aparente a percepção que a história desses povos permaneceu, e em muitos casos permanece, desconhecida, mas não inexistente.

Então, como pensar as identidades indígenas atualmente, em tempos pós-modernos?

3.2.3- Identidade Indígena e Globalização

Atualmente, as discussões a respeito da Pós-Modernidade apontam para uma crise na questão da identidade: as identidades velhas e estabilizadoras do mundo social estão em declínio e o sujeito moderno está se fragmentando, como na conhecida frase de Marx: *“tudo que é sólido se desmancha no ar”*. Essas mudanças de descentração ocorrem desde o final do século XX, provocando as divisões nas paisagens culturais e no indivíduo, conforme nos relata Stuart Hall: “A identidade plenamente unificada é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis” (2004:13). O sujeito torna-se um sujeito pós-moderno, anteriormente vivido com uma identidade unificada, mas agora composto por várias identidades possíveis.

Hall usa como argumentos para sua teoria as ideias de Giddens e Laclau. Giddens, segundo Hall, afirma que a primeira distinção entre as sociedades tradicionais e as sociedades modernas está nas mudanças constantes, rápidas e permanentes nessas

últimas. Para ele, as sociedades tradicionais valorizam o passado porque contém a experiência de gerações. Já as sociedades modernas, além de conviverem com experiências com transformações rápidas, também convivem com uma examinação constante das práticas sociais, através das transformações do espaço e do tempo, causando o que o autor chama de *desalojamento do sistema social*. Já Ernest Laclau faz uso da ideia de *deslocamento*: o centro da estrutura social é deslocado e substituído por uma pluralidade de centros de poder. As sociedades são caracterizadas pela diferença: passam por várias divisões e antagonismos que produzem uma variedade de identidades.

Então, apesar de apresentarem visões diferentes quanto aos problemas da Modernidade e suas transformações na sociedade e no indivíduo, tanto Giddens quanto Laclau apontam para a ideia de fragmentação, deslocamento, declínio. E isso fica evidente ao estudarmos o processo de globalização.

Para entender a noção de identidade cultural nesse período de globalização, Stuart Hall argumenta que é preciso analisar primeiro as culturas nacionais, pois, para ele, são as principais fontes para a identidade cultural. E para analisá-las, o autor faz ligação com o conceito de *nação*. O termo foi refletido por diversos autores, e Hall promove o debate entre eles a respeito do surgimento da ideia de nação na Modernidade.

Analisando as ideias de Ernest Gellner, podemos ver que o autor parte de uma posição liberal, afirmando que identidade cultural e nação se ligam a um sentimento que é subjetivo: “Um homem deve ter uma nação, assim como deve ter um nariz e duas orelhas. Ter uma nação não é um atributo inerente da humanidade, mas aparece, agora, como tal” (GELLNER, apud HALL, 2004: 48). O que Gellner quer dizer é que não nascemos com esse sentimento de identidade e de nação, mas elas se formam no interior da representação. Então, para o autor, nação não é apenas uma entidade política, mas um *sistema de representação cultural* (2004: 49). As pessoas que pertencem a uma nação participam dessa ideia através da representação em sua cultura.

Segundo Gellner, as culturas nacionais são, portanto, uma forma distintamente moderna. E, por conta disso, as diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo englobadas, subordinadas ao que o autor nomeia teto político do estado-nação. Então, através da formação de culturas nacionais, criaram-se padrões, generalizou-se uma única língua, criaram-se uma cultura homogênea e instituições culturais e educacionais,

fazendo com que as culturas nacionais se tornassem a chave da industrialização e da modernidade.

Outro autor que Hall traz para o debate é Benedict Anderson. Complementando as ideias de Gellner, Anderson acredita que as culturas nacionais não são formadas apenas por instituições culturais, mas também por símbolos e representações. Ele compara a cultura nacional a um discurso, através do qual é possível organizar ações influenciadas pela construção de sentidos. E, ao produzir sentidos à ideia de nação, as culturas nacionais constroem identidades, a partir de memórias que ligam passado, presente e futuro. Para Anderson, essas identidades criadas são *comunidades imaginadas*. As diferenças entre as nações estão nas formas como são imaginadas. Elas se formam a partir de três pontos que representam o princípio de unidade de uma nação: as memórias do passado, o desejo por viver em conjunto e a perpetuação da herança.

Essa criação de identidades a partir da cultura acarreta no que Ernest Gellner aponta como *impulso de unificação*: “a cultura é agora o meio partilhado necessário, o sangue vital, ou talvez, antes, a atmosfera partilhada mínima, apenas no interior da qual os membros de uma sociedade podem respirar, sobreviver e produzir” (GELLNER apud. HALL, 2004: 59). Em outras palavras, por mais diferentes que os membros de uma sociedade possam ser, a cultura nacional busca unificar todos numa única identidade cultural, colocando todos como representantes de uma grande família nacional.

Essa ideia é forjada e levanta dúvidas, já que uma cultura não é simplesmente um ponto de identificação simbólica e união. Ela carrega por trás toda uma rede de poder. Não podemos esquecer que a maioria das nações mundiais se formou e se unificou a partir de um longo processo de lutas violentas que suprimiam as diferenças culturais. Além disso, cada nação é formada pelos mais diversos grupos étnicos. E, por fim, não podemos esquecer que as nações ocidentais modernas foram centros de impérios e de influência, e tinham papel de exercer hegemonia sobre os demais grupos por elas colonizados. Portanto, em vez de pensarmos nas culturas nacionais como unificadas, devemos vê-las como dispositivos em que a diferença cultural se faz presente em sua identidade, isto é, devemos enxergar as nações modernas como *híbridos culturais* (2004: 62).

Atualmente, há fortes tentativas de se recuperar as identidades unificadas, restaurando a “coesão”, fazendo oposição às ideias de hibridismo e diversidade, impregnadas no final do século XX. Porém, enquanto a modernidade se ocupava de

formar estados em torno de identidades culturais homogêneas, lacunas iam se criando através das minorias que buscavam representações diferentes. Para Hall, o “ressurgimento” do nacionalismo e da defesa de particularismo no final do século XX, juntos ao processo de globalização, representou uma grande virada na maneira de entender identidade cultural.

Na verdade, segundo Hall, todas as ideologias do Ocidente, por mais opostas que fossem umas das outras, defendiam a ideia de que o apego ao particular era um retrocesso das culturas tradicionais, e ele gradualmente daria espaço a valores e identidades mais universalistas. No entanto,

“a globalização não parece estar produzindo nem o triunfo do global nem a persistência, em sua velha forma nacional, do local. Os deslocamentos ou os desvios da globalização mostram-se, afinal, mais variados e mais contraditórios do que sugerem seus protagonistas ou seus oponentes” (HALL, 2004: 97).

Então, com qual identidade cultural indígena estamos lidando atualmente?

3.3- O patrimônio e a questão indígena

Nesse contexto, trazemos para o debate as questões de Dominique Gallois. A autora trata em seu livro *Patrimônio Cultural Imaterial e Povos Indígenas*, a partir de reflexões acerca do conceito de patrimônio imaterial, os problemas que circulam nas reflexões a respeito das identidades indígenas nesse cenário maior, o das identidades nacionais. A História proporciona às sociedades a possibilidade de construir suas identidades ao longo do tempo. Através do patrimônio, um determinado grupo elabora sua história e, por conseguinte, sua identidade. O sentimento de pertencimento a um grupo ocorre através da *cultura*. Tal conceito possui muitas variantes e, no seu início, estava ligado à ideia material de patrimônio. O termo sofreu mudanças a partir do surgimento da Antropologia, com Edward Tylor. Até 1950, novos caminhos se abriram para a incorporação não apenas de bens materiais, mas de conhecimentos e saberes, enfim, o que há de mais rico nas culturas humanas.

O patrimônio é compreendido não somente como sistema de produção de valores, mas também como instrumento de produção e transmissão de conhecimentos ligados à cultura de determinado grupo. Esses valores estão intimamente ligados ao

significado que o patrimônio apresenta como uma representação coletiva. Por isso a preservação desses bens só se estabelece quando há a identificação de um valor coletivo neles, que promove seu reconhecimento e sua importância diante do outro, como aponta Gonçalves:

“Os patrimônios culturais são estratégias por meio das quais os grupos sociais e o indivíduo narram a sua memória e a sua identidade, buscando para elas um lugar público de reconhecimento, na medida mesmo em que as transforma em patrimônio. Transformar [determinados objetos] em patrimônio cultural significa atribuir-lhes uma função de representação, que funda a memória e a identidade (...) Os patrimônios são, assim, instrumentos de constituição de subjetividades individuais e coletivas” (2002:32).

Gallois, no entanto, destaca que povos indígenas e nativos (atualmente cerca de 5% da população mundial) são grupos que descartaram histórica e filosoficamente a ideia de um poder centralizado. Por conta do grau de tecnologia e da ausência de Estado, durante muito tempo suas culturas foram vistas como simples e primitivas. Isso significa que o processo de reconhecimento de seus saberes e tradições foi muito lento, conquistado aos poucos a partir de novas políticas, como a dos patrimônios imateriais.

A autora aponta que a ideia de homogeneização da identidade nacional surgiu devido a esse estigma de subdesenvolvimento carregado pelas culturas indígenas, que se ligava diretamente à ideia de “atraso cultural”, fazendo com que a unificação aparecesse como uma solução para dissolver as diferenças, já que os traços não-ocidentais impediam o desenvolvimento:

“Pouco importava que o resultado desse processo fosse o empobrecimento cultural dos povos não-ocidentais. Tal visão etnocêntrica ainda predomina na perspectiva dos que privilegiam o desenvolvimento tecnológico como padrão para a apreciação da qualidade de vida, relegando as sociedades menos integradas ao modelo das sociedades industrializadas ao subdesenvolvimento e à miséria cultural” (GALLOIS, 2006: 13).

No campo das políticas culturais e políticas do patrimônio, as mudanças dessa visão vieram com a criação da UNESCO (novembro de 1945), órgão vinculado à ONU, cuja principal bandeira era a defesa da diversidade cultural. Essa nova perspectiva do órgão concebe a cultura “como uma capacidade universal, estendida aos homens de todas as épocas e regiões, e não mais como privilégio de uma parte da humanidade, ou de algumas nações que se consideravam mais capazes que outras” (GALLOIS, 2006: 14). A partir daí, a UNESCO passou a engajar as nações a preservar manifestações que dessem destaque à diversidade. Em 1989, o órgão criou uma recomendação sobre a

Salvaguarda da Cultura Popular e Tradicional e, em seguida, propôs uma série de iniciativas para proteção e valorização das culturas tradicionais: o programa dos *Tesouros Humanos Vivos* (1989), a proclamação das *Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade* (2000) e a *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial* (2003), dentre outros. A ideia desses programas é entender que “*a pluralidade é uma condição essencial para o convívio pacífico entre culturas*” (2006:18).

Porém, no Brasil, a ideia de preservar tais manifestações encontrou alguns obstáculos, criados a partir do senso comum e de pré-conceitos da sociedade brasileira em relação às comunidades indígenas. Como o patrimônio imaterial está atrelado à ideia de *autenticidade*, as culturas indígenas só obteriam seu valor e reconhecimento para a população caso os indígenas fossem vistos como “silvícolas”.

Esse processo entrou em debate na década de 1970, com a tentativa de líderes indígenas de criar uma nova política indigenista oficial, estabelecida pela Constituição de 1988 nos artigos 215 e 216. Porém, somente na década de 1990, se consolida a reflexão sobre as manifestações que não se encaixavam em qualquer campo determinado no Decreto-lei de 1937 que instituiu o então SPHAN. Essa limitação do decreto-lei significava uma séria restrição dos termos *preservação* e *tombamento*, o que reforçou a ideia de que as políticas de preservação eram elitistas, privilegiando bens cujo valor voltava-se a grupos de origem europeia.

Pela impossibilidade de engessar tais aspectos culturais, o que se preserva não são seus tombamentos, mas seus *registros*, que podem ser escritos, sonoros ou visuais. Os registros contêm informações sobre o contexto em que as manifestações se expressam, como também o sentido que carregam para o grupo que as produz e, ainda, a importância que podem representar para a sociedade. Os patrimônios culturais imateriais foram instituídos no Brasil apenas com o Decreto 3551/2000⁷², com a intenção de preservar o *cotidiano das comunidades* (FALCÃO, 2004: 60). Ele foi o instrumento público que deu voz aos artigos 215 e 216 da Constituição de 1988, não apenas para alargar o conceito de patrimônio, mas para refletir as transformações no campo da cultura, dando destaque para a diversidade.

⁷² O Decreto 3551/2000 “institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências” (FONSECA, 2002: 59).

“Preocupados em proteger o cotidiano das comunidades, a vivência coletiva, as práticas da vida social e as práticas culturais coletivas, citados no decreto, mostram a vontade de querer que esse instrumento servisse de suporte para a preservação de bens que não estavam presentes no decreto-lei n.º 25 e marca decisivamente a intenção expressa no artigo 216 da Constituição de 1988 no que diz respeito à preservação dos bens portadores de referência para os diversos grupos formadores da sociedade brasileira” (FALCÃO, 2004: 61).

Foi nesse processo que a arte kusiwa se tornou, em 2002, o primeiro patrimônio indígena registrado e o segundo patrimônio imaterial brasileiro. A partir dessa conquista, os próprios povos indígenas passaram a se organizar melhor institucionalmente e a fazer uso de conceitos não-índios, como o de patrimônio imaterial, para legitimar suas lutas por espaço político e por garantia de terras, para enaltecer e preservar sua cultura, suas tradições e sua memória. Um exemplo dessa incorporação se reflete nas colocações de João Tiriyó, que não pertence a nenhum dos grupos analisados nesta pesquisa, mas que corrobora o pensamento da maioria dos povos indígenas brasileiros. Segundo a sabedoria Tiriyó, o patrimônio imaterial é representado pela entidade *entú*, uma fonte que se alimenta necessariamente de vários aportes:

“Nossos objetos não podem sumir, tem que ser passados para nossos filhos. Os objetos que a gente faz não vão existir se não tivermos o patrimônio imaterial. Porque tudo que a gente tem, devemos incorporar aos nossos conhecimentos. É isso que nós pensamos.

Aí está a miçanga que nós chamamos de *samura*. Está certo que é o branco que fabrica, mas a miçanga só é material lá na loja ainda. Quando ela chega na mão do índio, ela vai se transformando. Ela vai se transformar em patrimônio material? Não, em patrimônio imaterial também. *Automaticamente vai se transformando. Pelo conhecimento dele, que é invisível.* O nosso pensar, o nosso conhecer, todo gravado na nossa cabeça. As mulheres vão enfiando miçanga em metros e metros de linha, todo dia, não sei como... Então, na medida em que a mulher vai trabalhando, vai enfiando miçanga, *ela já está transformando a miçanga em imaterial, ela está enfiando o conhecimento dela dentro da miçanga*”.⁷³

Entretanto, durante muito tempo no Brasil, a imagem que se criou do indígena ficou idealizada e congelada, e qualquer mudança em seus traços significaria a perda dessa “autenticidade”. Qualquer mudança no seu modo de vida traria mudanças nos seus traços culturais e, por conseguinte, tiraria sua identidade. Em outras palavras, se um índio usar computador com Internet, estiver vestido e calçado ou tiver telefone celular, ele deixa de ser índio. Mas será que um índio só seria autêntico se estivesse de cocar ou nu no meio da floresta, sem nenhum contato com o mundo branco ocidental? E

⁷³ GALLOIS, 2006, p. 22. (grifos meus).

o que, afinal, significa ser autêntico, visto que todas as culturas se entrelaçam e se tornam híbridas, como relatou Hall?

Atualmente, o censo realizado pelo IBGE em 2000 mostrou que 734.127 pessoas se declararam índias. Foi uma surpresa, visto que ainda é comum a ideia de que os índios “estão em extinção”, ideia essa ainda ligada à mesma visão de que os índios de hoje perderam sua identidade e não poderiam mais ser chamados como tais. A pesquisa apontou também um número significativo de pessoas residentes nos meio urbanos que assumiu sua etnia indígena, mostrando que a preocupação em manter e legitimar as culturas indígenas está presente. Enfim, essas informações confirmam que os índios estão saindo do isolamento e estão se integrando nos sistemas sociais, políticos e econômicos, ainda que de forma desigual. E estão se integrando para lutar por seu espaço, garantir seus territórios e defender sua diversidade cultural.

A globalização tem o efeito de contestar as identidades centradas de uma cultura nacional. Ela consegue pluralizar as identidades, produzindo novas posições. Porém, de maneira geral, seu efeito é contraditório, pois ainda que possam ser formadas diversas possibilidades de identidades, ainda assim elas não são “puras”.

As culturas estão em constante transformação, e dialogam a todo momento nesse dinamismo. Não podemos falar de pureza ou autenticidade ao analisar culturas e identidades culturais, porque não se pode dizer com absoluta certeza que traços culturais são próprios de cada grupo. As trocas de conhecimento ocorrem constantemente e permanentemente. E é através dessa interação múltipla entre as culturas que as identidades de fato surgem, como nos mostra Carlos Brandão:

“O diferente é o outro, e o reconhecimento da diferença é a consciência da alteridade: a descoberta do sentimento que se arma dos símbolos da cultura para dizer que nem tudo é o que eu sou e nem todos são como eu sou. (...) O outro sugere ser decifrado, para que os lados mais difíceis de meu eu, de minha cultura, sejam traduzidos também através dele e de sua cultura. Através do que há de meu nele, quando, então, o outro reflete a minha imagem espelhada e é ali onde eu melhor me vejo. Através do que ele afirma e torna claro em mim, na diferença que há entre ele e eu”⁷⁴.

Portanto, acreditamos que não haja uma identidade nacional unificada, mas uma pluralidade de identidades, que se integram de maneira dinâmica. Diferentes culturas podem e devem conviver pacificamente porque de alguma forma elas se misturam. Dessa forma, um índio não perde sua identidade por adquirir traços de culturas

⁷⁴ BRANDÃO, 1986: 07

ocidentais. Assim como outras culturas no mundo, as culturas indígenas passaram por diversas transformações. Elas não devem, portanto, ser englobadas por culturas maiores, nem devem ser separadas numa outra categoria de identidade. Elas devem ter a liberdade, dentro de uma cultura nacional (até porque é importante esse reconhecimento), de poder interagir com outras culturas sem o risco de serem consideradas inferiores, como podemos concluir a partir das palavras de Darrel Posey, etnobiólogo que estudou as ciências dos Kayapó, da Amazônia:

“Se o conhecimento do índio for levado a sério pela ciência moderna e incorporado aos programas de pesquisa e desenvolvimento, os índios serão valorizados pelo que são: povos engenhosos, inteligentes e práticos que sobreviveram com sucesso por milhares de anos. Essa posição cria uma “ponte ideológica” entre culturas, que poderia permitir a participação de povos indígenas, com o respeito e a estima que merecem, na construção de um mundo melhor”⁷⁵.

⁷⁵ POSEY, apud. FREIRE, 1998: 13

Capítulo 4

*“Os brancos desenham suas palavras,
porque seu pensamento
é cheio de esquecimento.
Há muito tempo guardamos
as palavras de nossos antepassados dentro de nós,
e as continuamos passando para nossos filhos.”*
Davi Kopenawa Yanomami

ENTRE O ORAL E O ESCRITO

Nesse quarto e último capítulo, trataremos da importância da tradição oral em povos ágrafos, em especial os povos indígenas. Durante muito tempo, esses povos eram considerados povos sem história ou pré-históricos, simplesmente pela falta do que Freire (1998) chamou de literacidade, isto é, da prática de leitura e escrita, em sua forma de transmissão de saberes. Em outras palavras, por serem detentoras de uma memória oral, essas comunidades eram consideradas como despossuídas e carentes de saber. Isso ocorria pelo excessivo valor dado aos documentos escritos como fontes históricas e pela falta de credibilidade da tradição oral. Essa visão etnocêntrica foi perdendo força com a criação da metodologia etnohistórica e com novas linhas de pensamento que surgiram em meados do século XX. E, atualmente munidas até mesmo pela escrita e pelo conhecimento adquirido através do contato com culturas ocidentais, esses povos lutam pela manutenção e pelo reconhecimento de suas tradições e saberes.

4.1- Oralidade X Escrita

Na América Latina, o choque entre povos de tradição oral e povos de tradição escrita tem origem no contato entre exploradores europeus e os ditos povos primitivos ameríndios. Esse choque se caracterizou pela existência, de um lado, de culturas europeias letradas e, de outro lado, culturas predominantemente orais. Foi a partir desses encontros que se desenrolou o que constituem hoje as culturas formadas em países latino-americanos.

Por possuir uma elite intelectual letrada, os grupos sociais que detiveram o poder político, econômico e social, desde a conquista até o período colonial e posteriormente o

republicano, também conquistaram o domínio do espaço cultural. E esse poder veio diretamente associado ao uso majoritário da tecnologia literária e de estratégias de comunicação que priorizavam a escrita. Então, as Belas Artes e a Literatura, produzidas por setores minoritários mas hegemônicos, assumiram o monopólio da arte e da literacidade.

Nos últimos vinte anos, estudiosos vem tentando elaborar uma nova história latino-americana, ampliando os conceitos referentes à relação entre as culturas orais e as letradas. Um pesquisador que se destacou e ganhou espaço foi Martin Lienhard, com seu livro *La voz y su huella* (1990). Lienhard acredita que a introdução da escrita alfabética por europeus no momento da conquista não contribuiu apenas para uma troca entre diferentes técnicas, mas para a inauguração de uma nova prática cultural que afetou a economia cultural do continente onde havia a predominância da oralidade. Sua hipótese significou a postulação para os estudos literários de um novo campo, o de literaturas alternativas, compostas pelo conjunto de textos antigos e modernos, formando uma hibridez cultural, isto é, uma vinculação entre fontes orais e tradicionais de origem indígena e mestiça e técnicas de escrita alfabética.

Carlos Pacheco, em *La Comarca Oral* (1992), já se propõe a afirmar que o predomínio da comunicação oral em detrimento da escrita em algumas sociedades históricas e contemporâneas pode ser um indicador cultural em seu processo de compreensão e em sua representação ficcional.

Para o citado autor, a fala consiste num intercâmbio oral e auditivo, normalmente com um encontro direto entre os falantes e os ouvintes, e influenciado pela situação contextual, pela entonação e pela gestualidade. Já a comunicação escrita, pelo contrário, necessita essencialmente da mediação de um objeto visual, o texto, em que se conserva e porta a mensagem, independente da presença dos dialogantes. O problema, segundo Pacheco, surge pela dificuldade das culturas letradas em entender e assimilar como culturas podem se desenvolver sem a aplicação dessas técnicas da escrita. No entanto, está mais que provada a existência de sociedades orais capazes de produzir objetos culturais de grande complexidade e sofisticação, tanto no sentido prático, como no conceitual, religioso, estético e moral.

Pacheco afirma que o preconceito de sociedades letradas, ratificado pelo etnocentrismo descrito no capítulo anterior, teve papel direto na forma de classificar essas sociedades orais como carentes da escrita, e por isso, chamadas de ágrafas,

iletradas, analfabetas. No entanto, essas sociedades devem ser tipificadas como independentes da escrita, e não carentes de escrita.

Esse preconceito fez também com que culturas orais fossem chamadas de ahistóricas ou pré-históricas, por serem consideradas incapazes de preservar sua memória e suas tradições sem o uso da escrita. Nesse contexto, Lienhard afirma que essas sociedades detem sistemas próprios de registro de sua memória, baseados na oralidade. Esses registros alternativos podem ser, por exemplo, através de sistemas gráficos, como nos povos indígenas estudados nesta pesquisa.

“A memória oral segue sendo decisiva: ela deve suprir a ausência dos elementos lingüísticos que a escrita deixa de fixar. A sofisticação do sistema gráfico não significa, pois, que o sistema global de comunicação verbal deixe de ser predominantemente oral. A dinâmica do discurso humano, e este ponto nos parece decisivo, se desenrola sobre o signo da oralidade”.⁷⁶

Oralidade e escrita começaram a criar uma dicotomia em que ambos eram capazes de formar modos de pensamento e apareciam como sistemas diferenciados formal e funcionalmente. Então, três correntes foram criadas para discutir essa dicotomia entre os dois sistemas. A primeira delas foi a corrente da Grande Divisão.

Já nos anos 1960, Lévi-Strauss apresentava a escrita como um catalizador no processo de diferenciação entre os chamados “povos primitivos” e os “povos civilizados” e, a partir dessa distinção, pelo exercício irremediável da violência e da dominação políticas. Suas ideias tinham estreita ligação ao pensamento de Rousseau, e rebatia de forma ácida a tese de Derrida contra o fonocentrismo, que dominou a história do pensamento ocidental.

Jack Goody, na década de 1970, contribuiu para a discussão por outro ponto de vista. Segundo este autor, a descrição de várias formas de transmissão cultural em sociedades orais e sua comparação com sociedades letradas permitem perceber um conjunto de implicações sociais, econômicas e políticas da introdução da escrita, e com vários estádios intermediários entre a oralidade absoluta e a plena internalização da escrita. O autor considera a introdução da escrita como um fator fundamental para entender os dois tipos de situação cultural extremos, isto é, a literatura, como tecnologia do intelecto, foi determinante na construção de instituições da sociedade.

Goody acabou construindo uma nova dicotomia que o levou a comparar sociedades orais e escritas como instâncias absolutamente diferenciadas. Segundo

⁷⁶ LIENHARD, M. apud PACHECO, C., 1992, p.29.

Goody, as pessoas letradas se diferenciam das orais em relação à maneira como percebem a história e a realidade social. A base desta distinção está na forma como as sociedades armazenam informações e transmitem suas tradições culturais. Enquanto as sociedades letradas contam com registros escritos permanentes, as sociedades orais utilizam apenas como instrumento a memória humana e, nesse caso, mito e história se confundem e, segundo Goody, comprovam que o grupo só se recorda do indispensável para suas necessidades imediatas.

O uso exclusivo ou o predomínio da oralidade como instrumento de produção, difusão e preservação do conhecimento vital para a comunidade tem implicações psicológicas, sociais, políticas e econômicas de grande magnitude, ao ponto de incidir sobre a formação de sistemas culturais particulares. Então, a oralidade não pode se conceber somente pelo predomínio de uma modalidade comunicacional, nem como privação ou pelo uso restrito da escrita, ou ainda pelo atraso cultural, mas como uma autêntica economia cultural autônoma, que implica em peculiares processos poéticos, concepções de mundo, sistemas de valores, formas de relação com a comunidade, a natureza e o sagrado. Um exemplo que Goody utiliza para corroborar suas ideias foi a sociedade da Grécia clássica, onde a sociedade podia visibilizar a transição de uma cultura oral a uma sociedade com escrita, transformando o pensamento mítico em pensamento lógico (VICH e ZAVALA, 2004).

Da mesma forma, Havelock analisou a tradição oral grega e a forma como a poesia grega cumpria a função social de preservar a identidade cultural através da memória. Segundo este autor, a literacidade criou não apenas um novo tipo de mentalidade como também um novo tipo de linguagem.

Por fim, o último representante dessa primeira corrente é Walter Ong, que sustenta que a literacidade aumentou a potencialidade da linguagem, mas também foi responsável pela reestruturação de todo o sistema racional de pensamento. Na visão de Ong, as explicações sobre oralidade e escrita podem ser elucidadas pela diferenciação entre sons e visões. Segundo o autor, as pessoas pertencentes a uma cultura oral não manejam, nem são capazes de manejar, processos mentais como os relacionados a figuras geométricas, a categorização por abstração, a racionalidade lógica e as análises articuladas.

No entanto, a partir da década de 1980, a corrente da Grande Divisão passou a receber críticas de perspectivas alternativas, que sugeriam outras posições.

O primeiro grupo a questionar a primeira corrente teve como destaques Wallace Chafe e Deborah Tannen, que se dedicaram a estudar a distinção entre oralidade e escrita em sociedades letradas modernas, e mostraram um novo olhar sobre os produtos lingüísticos que surgem no plano oral e no plano escrito.

Ambos os autores questionam a dicotomia entre os dois usos e sustentam a existência de um *continuum discursivo*, no qual em um extremo se encontra o discurso oral informal (como as conversas informais) e, do outro lado, se situa o discurso escrito formal (como a escrita acadêmica). Chafe propôs que os processos da fala e da escrita produzem diferenças específicas nos produtos dos dois extremos do *continuum*: a linguagem falada (informal) e a linguagem escrita (formal). Esses processos acontecem porque a ação da fala é mais rápida que a da escrita. Já Tannen postulou que a tradição letrada não se coloca acima da oral, e quando a escrita é introduzida numa sociedade, os dois meios de comunicação se sobrepõem.

A terceira corrente citada por Vich e Zavala (2004) também fez duras críticas à Grande Divisão, e ficou conhecida como Novos Estudos de Literacidade. Esse grupo acredita que a dicotomia estabelecida entre culturas civilizadas e culturas primitivas foi sustentada devido a uma base falsamente dada como científica por autores como Goody, Havelock e Ong. Então, os Novos Estudos de Literacidade buscam, a partir de uma perspectiva antropológica e sociolingüística, e utilizando métodos etnográficos, a desconstrução dos postulados da Grande Divisão e a elaboração de um novo olhar para analisar oralidade e escrita de maneira mais contextualizada.

O grupo ganhou destaque com a pesquisa de Scribner e Cole sobre os *vai*, povo da Libéria, na África. Os autores construíram o ponto de partida para o aparecimento de propostas alternativas: a existência da escrita *vai* possibilita a resolução de debates a respeito das consequências cognitivas e sociais da escrita de maneira geral na sociedade. A partir de provas aplicadas em pessoas dessa comunidade, os autores alertaram para uma separação que deve existir entre literacidade e escolarização, já que se deram conta que muitas consequências sofridas pela literacidade derivavam, na verdade, da escolarização como processo de instrução formal, isto é, eles perceberam que as habilidades que deveriam ser reflexo da literacidade não se associavam à escrita, mas à maneira como esta é aplicada nas escolas. Portanto, Scribner e Cole chegaram à conclusão de que habilidades cognitivas adquiridas estão em estreita relação com a natureza das práticas que exigem estas habilidades num contexto específico.

Outros autores representantes dessa corrente ganharam espaço nos meios de discussão da década de 1980, apontando características que seriam, a princípio, inerentes à escrita, eram tão somente convenções de uma prática letrada de um setor dominante da sociedade, o setor escolarizado. A partir dessa premissa, o grupo propôs uma série de ferramentas teóricas para analisar e entender a literacidade como prática social. A primeira delas é a do *domínio letrado*, um contexto estruturado com padrões regulares e recorrentes dentro dos quais a literacidade é usada e aprendida. Então, seguindo as ideias desse grupo, haveria diferentes práticas em diferentes domínios da vida social. Nesse contexto, utilizam *evento letrado* como qualquer atividade comunicativa na qual o letrado cumpre um papel que funciona como marco geral para a análise mais detalhada de usos da escrita (VICH e ZAVALA, 2004). Já a noção de *prática letrada* remete a convenções internalizadas pelos sujeitos; as práticas letradas equivalem a normas de uso da leitura e da escrita que envolvem valores, atitudes, sentimentos e relacionamentos sociais.

A escola, por exemplo, constitui para esse grupo um domínio letrado com literacidade específica, onde o oral e o escrito se concebem como muito distantes e diferentes entre si. O texto escolar seria, portanto, um elemento fechado que se mantém com distância dos estilos orais, e daí pode-se concluir que a literacidade é, na verdade, um conjunto de práticas discursivas, uma forma de utilizar a linguagem para dar sentido à leitura e à escrita.

Outro ponto importante que o grupo dos Novos Estudos de Literacidade procura entender é que a literacidade não é em si única. Essa corrente aponta para a diferenciação criada entre a literacidade oficial ou dominante e a literacidade vernácula ou local. Se, por um lado, a literacidade local se refere àquela que não está atrelada a regras formais e tem sua origem na vida cotidiana, por outro lado, a literacidade dominante se associa a organizações formais, como educação, religião, lei, burocracia, isto é, ganha uma importância maior pela própria sociedade, um valor mais alto legal e culturalmente. A partir dessa diferenciação, então, pode-se concluir que as diferenças assinaladas entre oralidade e literacidade são de origem ideológica, pois nessas distinções, a literacidade usada equivale à escolar ou acadêmica, e não à literacidade de maneira geral. Em outras palavras, a diferença entre oralidade e literacidade não procedem nesse caso porque a literacidade que é aplicada para tal distinção é a dominante.

4.2- A Oralidade

A oralidade não é apenas um texto falado; ela é um evento, uma performance, um tipo de interação social. Todos os discursos orais apresentam um significado não apenas pelas imagens que se formam, mas também pelo modo em que se produzem, pela circunstância em que se inscrevem e pelo público a que se dirigem.

Para entender a oralidade, é preciso analisar primeiramente esses discursos orais. O enfoque na análise do discurso possui como base dois grandes paradigmas da lingüística contemporânea. O primeiro deles é o paradigma *formalista*, que entende a linguagem como um fenômeno mental e um sistema autônomo, homogêneo e uniforme que quase se reduz a seu aspecto gramatical. Esse paradigma se concentra no fato de que as funções sociais da linguagem não influenciam na organização interna da gramática. Já o segundo paradigma é o *funcionalista*, que prioriza a estrutura da fala e, por isso, se encarrega de estudar as formas de falar. Esse paradigma concebe a linguagem como um fenômeno social cujas funções externas a ela influenciam na organização interna do sistema lingüístico. O paradigma funcionalista assume conceitos como ato de falar, função lingüística e comunidade de fala como problemáticos e afirma que estes devem ser investigados (VICH E ZAVALA: 2004, 45-46).

Dentro do paradigma formalista, o discurso se concebe como uma unidade estrutural que se encontra acima do nível da oração. Então, a análise do discurso se concentra em encontrar palavras, frases ou orações e entender de que maneira estas unidades funcionam, sem considerar suas relações funcionais. Esse enfoque apresenta problemas ao afirmar que a oração é a unidade que compõe o discurso. A linguagem falada se produz a partir de unidades que estão completas desde o ponto de vista semântico, e não necessariamente do sintático.

Já no paradigma funcionalista, a análise do discurso implica necessariamente na análise do uso lingüístico e na descrição de formas lingüísticas independentes dos propósitos ou funções que estas formas estão designadas a cumprir na vida das pessoas. Nesse processo, o discurso se concebe como as diferentes formas de falar através das quais se realizam funções em contextos particulares.

Embora o foco dessa dissertação não seja a análise do discurso, parece oportuno lembrar a existência de cinco perspectivas funcionais diferentes. A que será apresentada a seguir é a da etnografia da comunicação, pois é a que mais se aproxima da análise que buscamos nesta pesquisa, a da oralidade em povos indígenas. Partindo do princípio do

reconhecimento da diversidade de diversas práticas comunicativas nas diferentes culturas, a perspectiva da etnografia da comunicação se preocupou em estudar os padrões de comunicação como parte integral do que fazemos como membros de uma cultura específica. Seu objetivo é buscar averiguar o que um indivíduo necessita saber sobre a comunicação para ser um membro funcional de uma determinada comunidade.

Um dos conceitos chave elaborados por essa perspectiva é o da *competência comunicativa*. Esse conceito consiste no conhecimento social e cultural que tem os falantes para poderem usar e interpretar determinadas formas lingüísticas e não apenas envolve conhecer o código lingüístico, como também saber dizer a alguém e como dizer de forma apropriada. A etnografia da comunicação também trabalha com o conceito da *comunidade de fala*. Compartilhar o conhecimento de uma língua não garante saber suas normas de interpretação e as regras de interação social; então, tal conceito faz referência a este tipo de conhecimento que alude ao significado contextual. Em outras palavras, comunidade de fala constitui um contexto mais amplo de interação verbal, no qual as pessoas compartilham as regras para interpretar o uso de uma língua ou uma variedade lingüística. Enfim, a etnografia, através de seus conceitos, visa estudar o uso de códigos lingüísticos na vida social, isto é, entender as relações que se estabelecem entre a linguagem e os sistemas locais de conhecimento e ordem social.

Vich e Zavala (2004) acreditam que, para interpretar a análise de discursos e o papel da oralidade em determinadas culturas, também é necessário entender um ponto crucial nesse ínterim: o da tradição oral, que nos guia até uma espécie de inconsciente social que permite reconstruir as raízes simbólicas de uma comunidade. A tradição oral faz referência ao universo mítico e imaginário humano que dá forma às representações que constituem o ser coletivo. É através dela que é possível buscar o papel da linguagem para revelar melhor a identidade de um grupo e, portanto uma via de acesso para entender a essência de uma cultura.

O interesse pela tradição oral surgiu a partir do nascimento dos Estados Nacionais modernos e do surgimento das ideologias nacionalistas. A procura por contos populares e pesquisa por narrativas nacionais estava a serviço da formação de uma cultura nacional homogênea. A ideia consistia em que cada comunidade deveria recuperar suas histórias e encontrar ali seu passado. No entanto, na América Latina esse processo se deu de forma diferente, porque a construção de Estados nacionais se encontrou relacionada com o projeto letrado de um conjunto de homens ilustrados, da elite letrada dominante. Por isso, as culturas indígenas eram depreciadas ou vistas com

menor valor. Achavam que era preciso “educar” os povos indígenas e construir uma simbologia nacional homogênea (VICH E ZAVALA, 2004).

Alguns autores se dedicaram a analisar as tradições orais e suas implicações para comunidades, em especial a comunidades ágrafas. Um desses pesquisadores que Vich e Zavala destacaram foi Spivak, que afirmava que o rumor era um dos principais meios de comunicação, que se tratava de um relevo assumido como pré-existente. Para este autor, o passado regressa como fragmentos para estabelecer críticas ao presente; nesse sentido, a tradição oral funcionaria como o retorno a memória e a encenação de uma fantasia que persiste em existir.

Outro autor que também analisou a tradição oral, mas a partir da ideia de que a identidade cultural forma um todo orgânico e contribui para a imaginação coletiva foi Stuart Hall, citado no capítulo anterior. Para Hall, a identidade deve ser entendida como uma produção, como algo incompleto que se encontra em eterno processo de constituição, considerando que ela é sempre um ponto instável. Por isso, a arte de narrar é fundamental para o conjunto de concepções pelas quais as identidades dos povos devem ser revisadas, assimiladas ou questionadas. A tradição oral não regressa para que possamos saber sua origem, mas para que nos envolvamos com sua pertinência. Outro ponto que é importante destacar é que as narrativas orais não possuem a forma dos textos escritos, editados e dotados de grande coerência. A narrativa oral, pelo contrário, é fragmentária e, em geral, é construída sobre a base do diálogo.

O caráter instável da tradição oral também é analisado por Daniel Mato, segundo Vich e Zavala. Mato afirma que a arte de narrar não alude ao fato narrado, mas à ação do indivíduo que narra. Então, as tradições orais não são relatos estáticos, nem textos puros cujo significado está além dos contatos culturais e das múltiplas formas de mediação. Outra importante colocação de Mato diz respeito ao lugar das culturas populares na atualidade globalizante. Segundo o autor, essas culturas tem se construído a partir de articulações entre tempos, tradições e atores sociais e, por isso, o mundo popular não pode ser entendido como uma entidade isolada e resistente à globalização, até porque, por estar em constante transformação, como podemos ver nos três exemplos do primeiro capítulo, sua presença no cenário da globalização ratifica a ideia de que culturas populares formam sociedades com a mesma complexidade discursiva que as culturas letradas.

Por conta da emergência da tradição oral nos debates acerca das relações entre culturas, houve a necessidade de um novo campo, da História, para analisar o passado e

o contexto histórico dessas comunidades ditas primitivas ou pré-históricas. Daí, surgiu a emergência desse campo que faria contraponto à consolidação dos Estados nacionais modernos no século XIX. Vale lembrar que a noção de comunidade, ou de nação, foi resultado de um ato de imaginação na maior parte induzido pelo Estado e pelo que foi nomeado por Anderson como *capitalismo impresso*. Em *Comunidades Imaginadas* (2005), Anderson afirma que foi a partir dos periódicos que os leitores passaram a se sentir conectados através da construção de um tempo simultâneo. Nesse processo, foi simulada uma sensação de inserção dos sujeitos como cidadãos iguais, pelo menos no campo da análise do discurso.

Ao longo do século XIX, houve uma valorização exacerbada pela objetividade como um paradigma do conhecimento. A reflexão sobre o passado começou a apresentar os mesmos princípios que os das ciências naturais, como o uso de métodos quantitativos, ao invés de qualitativos. Na historiografia alemã de Ranke, por exemplo, na primeira metade do século XIX, houve uma crescente valorização pelo documento, pois somente ele teria a capacidade de reconstruir a verdade os fatos. Portanto, nesse momento, a distinção entre oralidade e escrita se tornou bastante rígida, visto que a escrita foi considerada a única fonte com autoridade e fidedignidade.

Porém, ao enfatizar os documentos escritos, os historiadores excluía a oralidade e todos os sujeitos atrelados a ela. Dessa forma, estava à margem dos estudos históricos toda uma reflexão sobre o mundo popular que possuía um papel indispensável na construção da História. Isso prova que o que se construía, nesse momento, era uma história linear, coerente e progressiva, uma história de grandes homens e grandes acontecimentos que eram o que supostamente davam credibilidade à formação dos novos Estados nacionais.

Então, houve o surgimento da História oral, a produção de um discurso sobre o passado que assume a introdução desses novos atores sociais no processo histórico, a partir de novas fontes, como narrativas, mitos, testemunhos e demais elementos presentes principalmente nas culturas populares, que ganhariam voz finalmente. A História oral se interessa pelo conjunto de significados que nós produzimos sobre nosso presente e sobre sua relação com o outro, como afirma Portelli: “*A história oral não apenas nos fala sobre o ocorrido, como também acerca do que a gente queria que ocorresse, o que acreditava que estava ocorrendo e o que finalmente ocorreu*”.⁷⁷ Em

⁷⁷ PORTELLI, apud VICH E ZAVALA, 2004, pp. 89-90.

outras palavras, para os historiadores orais, não importa somente o que aconteceu, mas de que maneiras vivenciamos os fatos, mostrando que é preciso democratizar as condições do saber historiográfico ao definir que todo indivíduo é sujeito histórico e é capaz de produzir conhecimento histórico. Foi a partir desse novo olhar que os povos indígenas saíram da marginalidade da sociedade e ganharam voz para construir sua história, contando com a oralidade para lhe dar instrumentos para tal construção.

4.2.1- Oralidade em Povos Indígenas

Durante séculos, povos indígenas viveram no Brasil e nos demais países da América Latina transmitindo suas tradições e seus saberes através da oralidade, embora usassem sistemas gráficos como complemento à essas narrativas orais, como já vimos no capítulo primeiro com os três povos estudados nessa pesquisa. Até os primeiros contatos com exploradores europeus, os grupos indígenas presentes no Brasil não tinham familiaridade com a escrita alfabética, e conseguiam viver muito bem assim, ainda que fossem considerados “povos sem história” pelo pensamento ocidental por conta de seu intrínseco relacionamento com a oralidade e do etnocentrismo exacerbado dos exploradores europeus, como demonstra Moniot:

“O grupo dos ‘povos sem história’, definido por critérios tão negativos e diversos, é necessariamente heteróclito. Nem o desprezo colonial, nem a ausência de escrita, nem a de poder político centralizado, nem a (aparente) de mudança, nem a (aparente) de consciência histórica... coincidem, e cada uma dessas ausências poderá ser, uma após a outra, desmentida nas sociedades orais, as quais dependem de fórmulas sociológicas e culturais bastante variadas”.⁷⁸

Muitos mitos, saberes e o conhecimento dos poderes e das funções dos elementos da floresta foram preservados por essa tradição oral, ainda que tenham séculos de história. Isso prova que é possível a existência de sabedoria sem escrita ou, nas palavras de Freire, é possível observar que o índio, assim como outros povos orais, “*não é carente da escrita, como afirmam alguns letrados, mas independente da escrita*” (FREIRE, 1992:138). Os conhecimentos e as tradições de cada povo são armazenados na memória humana e transmitidos de geração a geração pela tradição oral. É o que afirma J. Vansina, que se dedicou aos estudos de sociedades orais

⁷⁸ MONIOT, 1979, p. 110.

africanas, ao afirmar que uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diário, mas como um mecanismo de preservação da sabedoria de seus antepassados (1982:157), salientando que a oralidade em povos indígenas não é a ausência de uma habilidade; ela é uma atitude diante de uma realidade.

Moniot considera que tradição oral remete a *“tudo aquilo que é transmitido pela boca e pela memória”* (1979: 102). Então, para compreendermos como funciona a memória indígena, é preciso deixar de lado aquelas questões levantadas acima, advindas com o surgimento da História como ciência, no século XIX. Nas sociedades ocidentais, como afirma Le Goff (2008), instituições e monumentos foram criados com o intuito de preservar sua memória coletiva, como pode ser analisado na discussão do capítulo anterior. Para Le Goff, há uma periodização que distingue cinco grandes momentos da conservação e transmissão da história, pelo ponto de vista europeu. Nesse processo, a memória oral seria a primeira etapa de preservação, a primeira a ser superada por um mecanismo mais desenvolvido e, para os padrões ocidentais, mais vantajoso: a escrita. No entanto, alguns grupos veem na memória oral uma etapa ainda em vigor, que convive harmoniosamente com outros tipos de registro, como as artes gráficas. Esse é o caso dos povos indígenas.

A memória indígena, transmitida pela oralidade, apresenta duas características marcantes. A primeira delas afirma que a memória sempre esteve codificada e elaborada sob a forma de discurso. A segunda característica comprova que a memória se faz valer como um elemento essencial para a construção de identidades, sejam elas individuais ou coletivas.

A história oficial ocidental, influenciada por correntes ideológicas como o positivismo, destacava a importância do documento. Ele seria o responsável pelas informações de que o historiador necessitava para elaborar suas pesquisas, bastava “ouvir” o que o documento tinha a lhe dizer. Isso ocorria por acreditarem que apenas o documento escrito seria capaz de ser fidedigno, enquanto uma narrativa poderia ser facilmente adulterada sem saber qual seria sua forma original, como se papéis não pudessem ser manipulados. Já no século XX, outros exemplos de fonte passaram a ser peça de interesse de pesquisadores, principalmente para a análise da história desses povos ágrafos, ditos “sem história”. Foi a partir daí que se dedicaram à Etnohistória, um ramo da História que ficaria responsável pela construção da história desses grupos, e acabou por se tornar *“um dos desenvolvimentos mais interessantes da ciência histórica”* (LE GOFF: 2008, 64). Não se tratava de elaborar uma “história-revanche”,

mas de mudar a perspectiva, analisar os fatos por outro ponto de vista, pois, de acordo com Ki-Zerbo, *“a menos que optássemos pela inconsciência e pela alienação, não poderíamos viver sem memória ou com a memória do outro”* (1982:23). Com a Etnohistória, a memória oral de povos indígenas pode ser valorizada e legitimada, e novas fontes foram incorporadas às pesquisas de historiadores, como a tradição oral desses grupos. Sua análise é feita, segundo Moniot, a partir de três vias críticas. A primeira é a crítica textual, que analisa o grau de fidelidade e as condições em que a fonte foi coletada. A segunda envolve uma crítica sociológica, cujo objetivo é buscar a função social da tradição oral e identificar sua origem social e o papel de seus agentes. A terceira e última via é a crítica cultural, através da qual se analisa as categorias conceituais em que o real foi apreendido (MONIOT, 1979: 102-104).

Jean Molino, analisado por Freire (1992), acredita que a tradição oral nos povos indígenas apresenta duas vertentes, uma de sentido estrito e uma num sentido mais amplo. No primeiro deles, a tradição oral é observada como a arte da palavra numa sociedade ou em qualquer grupo que desconheça a escrita como um instrumento de transmissão de saber. Entram nesse conjunto as poesias, as baladas, os provérbios, os mitos e toda a literatura oral.

No entanto, observado a tradição num sentido mais amplo, é possível enxergar que ela não se resume apenas à transferência de narrativas ou de conhecimentos, mas representa toda uma geração e formação de um tipo determinado de homem e de sociedade. Dessa forma, ela acaba por modelar a noção de tempo, espaço e verdade histórica, que está intrinsecamente ligada à fidelidade do registro oral e sua credibilidade. Então, analisando por esse sentido mais amplificado, encontram-se os rituais, as práticas religiosas, os hábitos e as crenças, enfim, todas as práticas que representam simbolicamente uma comunidade indígena.

Por conta da oralidade presente visceralmente em povos indígenas, a tradição oral se tornou o principal material para a história desses povos, por ser autêntica e onipresente, embora seja desigual, variando de acordo com a organização social de cada grupo e com suas particularidades culturais. Então, ela deve ser muito bem trabalhada, digerida, destrinchada e, segundo Vansina, cabe ao historiador *“aprender a trabalhar lentamente, refletir, para embrenhar-se numa representação coletiva, já que o corpus da tradição é a memória coletiva de uma sociedade que se explica a si mesma”* (1982:158).

Obviamente, não se pode deixar de lado um elemento que é fundamental para a tradição oral e está inserido nesse conjunto das memórias indígenas: os desenhos gráficos, o foco central dessa pesquisa. A maioria dos grupos indígenas brasileiros apresenta imagens, figuras e grafismos que representam simbolicamente o conjunto de mitos e tradições de determinado povo, com informações sobre sua origem, seus saberes e seu lugar no mundo, e muitas vezes servem como recurso mnemônico.

Porém, com a introdução da escrita e demais manifestações culturais ocidentais nos grupos indígenas, algumas mudanças foram estabelecidas e, atualmente, muitos povos inseriram a escrita alfabética em sua arte gráfica. Foi o caso dos Wajãpi que incluíram letras do alfabeto em sua arte *kusiwa*, conforme se viu no capítulo 1. Também foi o exemplo dos Kaxinawá, que escreveram sua história, junto com outros povos amazônicos, em português e em sua língua, como se observou na primeira parte desse trabalho. Então, o que anteriormente foi vista como uma atitude arbitrária da sociedade ocidental de impor a literacidade aos povos indígenas, atualmente contribui como um elemento a mais utilizado por esses grupos para lutarem por seus direitos políticos, suas reivindicações, pela preservação de suas culturas e, inclusive, pela defesa de sua tradição oral.

4.2.2- A incorporação da escrita pelos indígenas

Após séculos sendo rechaçados e considerados povos sem história ou primitivos exclusivamente por sua falta de literacidade, ou seja, por não apresentarem “*uma prática sistemática de leitura e escrita*” (FREIRE, 1998: 153), os povos indígenas passaram a usar a escrita alfabética como um artifício em proveito próprio.

Desde a Constituição de 1988 em seu artigo 210, já era assegurado às comunidades indígenas o direito de utilizarem suas línguas maternas e seus processos particulares de aprendizagem, onde se inclui a tradição oral. Porém, esse direito caminhou durante anos a passos muito lentos, considerando que o reconhecimento constitucional não assegurou políticas consistentes de apoio à preservação e valorização das cerca de 180 línguas indígenas faladas no Brasil. Ultimamente, tem ocorrido um incentivo maior por parte dos órgãos governamentais, dentre eles a FUNAI e o Ministério da Educação, para apoiar programas de formação de professores indígenas e de produção de material didático bilíngue, ou escrito nas línguas maternas dos povos.

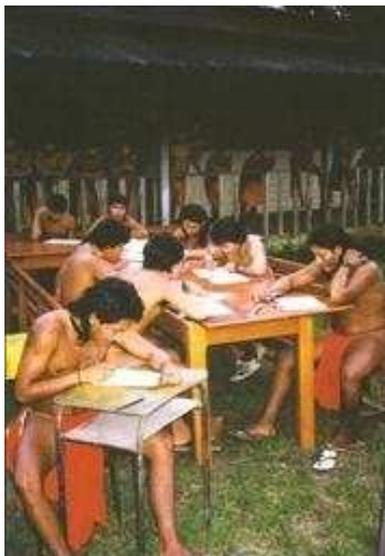


Figura 41: Curso de Formação de Professores Wajãpi / Terra Indígena Wajãpi (AP)

Foto: Dominique Gallois, 2002; Fonte: GRUPIONI, L. D., 2008, p. 26.

Na realidade, a inserção da escrita nas comunidades indígenas não se trata de uma escolha, até porque ela sempre foi usada como um instrumento de dominação, através dos processos de catequização e da introdução de escolas com o objetivo de “civilizar” os índios (GRUPIONI, 2008). Igreja e Estado se uniram por meio da alfabetização na língua portuguesa com a suposta intenção de que os índios abandonassem suas línguas maternas para, gradativamente, se relacionarem e se integrem com os demais grupos da sociedade brasileira. Mas, com o passar do tempo, a escrita acabou por servir como um instrumento de resistência e de reivindicação e, atualmente, possui grande importância não apenas pela manutenção da diversidade lingüística, mas também pelo fortalecimento do sentimento de identidade e pertencimento étnico de muitos povos no país.

“Qual o objetivo principal que a gente está querendo colocando os nossos filhos na escola? Primeiramente para olhar os dois lados do mundo. Tanto o lado do mundo indígena, como o outro lado do mundo dos brancos. E também para equilibrar as duas línguas (...) E também temos que segurar os costumes do nosso povo. Porque se o que a gente tem, só faz na prática e não registra isso, a gente vai perdendo o pouco que a gente tem também. Então isso que a gente está fazendo é para assegurar, para registrar em escrita, para que a futura geração possa também ter esse conhecimento que a gente vem trazendo de muito longe”.⁷⁹

⁷⁹ Depoimento de Edson Ixã Kaxinawá, In: GRUPIONI, L. 2008, p. 12.

Portanto, o desejo dos indígenas não está em substituir sua tradição oral pela escrita. Esta deve funcionar como registro da oralidade, como material didático, afirmação e valorização de suas culturas, como afirma Valentim Pires: “*Se, por um lado, a escrita pode matar a língua dos povos sem perceber, por outro lado, ela pode nos transformar em seres fortes e conscientes! É uma arma de luta e resistência*”.⁸⁰

Analisando os três grupos pesquisados neste trabalho, é possível notar a inserção da escrita como uma forma de resistência. Os Wajãpi, além de incorporarem letras do alfabeto em sua arte kusiwa, utilizam a escrita através de seus artistas poetas, como Sílvia Wajãpi, e já pensam em criar uma página oficial da comunidade na Internet, sob controle da APINA. Nessa página, eles poderiam relatar suas histórias, tradições e mitos sem a interferência de terceiros.

Os Kaxinawá, que já fazem desenhos do *kene* em folhas de papel, criaram junto com outros povos da Amazônia um livro relatando a história dos povos indígenas do Acre do ponto de vista deles mesmos. Esse livro, intitulado *Índios no Acre: história e organização*, foi elaborado por professores indígenas de diversas etnias com o intuito de servir como a principal obra de apoio para a reflexão e o estudo de História Indígenas nas escolas indígenas da região, especialmente nos cursos de formação de novos professores. Além disso, o livro possui um segundo objetivo: informar ao público geral aspectos desconhecidos ou ignorados da História do Acre, do Brasil e da Amazônia Indígena. O interessante do livro é que está todo escrito sob a perspectiva histórica de membros de sociedades indígenas contemporâneas, provando, mais uma vez, o caráter reivindicatório e combatente que a escrita pode adquirir nessas comunidades.



Figuras 42 e 43: Crianças na Escola da Terra Indígena Kaxinawá Praia do Carapanã (AC)
Foto: Daniela Marchese / CPI-AC, 2005 e 2006; Fonte: GRUPIONI, L. D., 2008, p.17 e p.32.

⁸⁰ Depoimento de Valentim Pires, da comunidade Guarani / MS, In: GRUPIONI, L. D. op. cit., p.32.

Por fim, os Asurini do Xingu também tem trabalhado para preservar suas tradições e sua arte gráfica através de professoras indígenas que se dedicam, principalmente, em transmitir os ensinamentos da elaboração das cerâmicas com a arte gráfica Asurini. No entanto, como o grupo possui uma densidade populacional menor, ainda conta muito com o apoio de entidades externas à comunidade. Foi o caso da elaboração do CD-Rom *Documentação e Transmissão dos Saberes Tradicionais dos Asurini do Xingu*, organizado por Regina Muller e com apoio da UNICAMP e do IPHAN, que contem mitos, tradições, saberes e relatos de membros da comunidade. É uma catalogação e documentação das principais atividades e manifestações culturais desse povo, além de vídeos, gravações em áudio, fotografias e anotações de campo elaborados por Regina Muller e sua equipe em mais de 30 anos de pesquisa do grupo. A própria comunidade contribui fortemente com a escolha de imagens e na organização do acervo, através da exposição da documentação na escola indígena do povo, a Escola Municipal de Ensino Fundamental Kwatinemu.



Figuras 44 e 45: escolha e organização do acervo da documentação Asuriní do Xingu por seus próprios membros / Escola Municipal de Ensino Fundamental Kwatinemu (PA)

Fotos: Renato Delarole, s/d; Fonte: CD-Rom *Documentação e Transmissão dos Saberes Tradicionais dos Asurini do Xingu*.

A partir da organização desse acervo, diversos materiais didáticos foram elaborados, com o objetivo de apresentar uma matriz de palavras e temas do material visual e sonoro do projeto, além da criação da cartilha *Pejemu'e Uava*, para as etapas de alfabetização na língua Asuriní, com apoio da Secretaria Municipal de Educação de Altamira, cidade vizinha à comunidade. Dessa forma, o projeto e a escola pretendem disponibilizar todo o acervo aos Asuriní para incrementar sua produção imaterial e material, estimular a transmissão e reprodução dos saberes e técnicas culturais, incentivar o interesse de crianças e jovens da comunidade pelo aprendizado desses

saberes e, enfim, fortalecer a identidade Asuriní diante das relações interétnicas (MULLER, s/d.).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar artes gráficas em seus diversos contextos e em suas diferentes funções: esse foi o foco dessa dissertação. Para isso, foram escolhidos três povos indígenas que vivem no Brasil e apresentam um sistema gráfico bem definido e reconhecido: os Wajãpi com sua arte *kusiwa*, os Kaxinawá com o *kene*, e os Asuriní do Xingu com seu grafismo também singular.

O primeiro contexto abordado tratou de entender esses sistemas gráficos como *narrativas gráficas*, conceito elaborado por Berta Ribeiro que permite ver a arte gráfica, entre outras funções, como um complemento visual à tradição oral de povos indígenas. Relacionados ao corpo e a rituais, esses desenhos gráficos transmitem simbolicamente a ideologia, os mitos, os saberes e a visão de mundo de suas comunidades.

Esses grafismos são, portanto, manifestações culturais de povos indígenas, instrumentos através dos quais as tradições de uma determinada comunidade são transmitidas, e nesse sentido podem, também, ser analisados como manifestações artísticas. Ainda que, durante muito tempo, o pensamento ocidental tenha classificado os grafismos como arte primitiva, ou meros exemplos de artesanato, novas correntes ligadas à antropologia da arte se manifestaram a favor desses desenhos, e os qualificaram como artes gráficas. A explicação mais simples que resume toda a argumentação para esse reconhecimento é que a arte é inerente ao homem, faz parte da condição humana. E mesmo que, por séculos, os povos indígenas tenham sido vistos como silvícolas, primitivos, ou ainda, pré-históricos, com o avanço das ciências essa forma de vê-los não procede mais, e as pinturas corporais e os desenhos gráficos indígenas puderam finalmente abandonar as exposições etnográficas que funcionavam como uma coleção de curiosidades, para entrarem no rol das grandes manifestações artísticas contemporâneas da Humanidade.

Uma vez que esses sistemas gráficos são vistos como narrativas gráficas e como manifestações artísticas, eles se tornam também instrumentos de memória coletiva, eixo central dessa pesquisa. No entanto, dentro dessa concepção de memória coletiva, há dois campos que são importantes para salientar: a memória pode funcionar ao mesmo tempo como um campo de coesão e como um campo de disputas. Ela exerce sua função de elemento de coesão quando analisamos cada comunidade particularmente. Cria laços sociais e afetivos, estabelecendo o que Halbwachs classificou como *comunidade afetiva*, em que a memória individual reflete uma memória maior, coletiva, que abarca todas as

demais. Então, mesmo que cada indivíduo tenha uma memória particular, esta está conectada a uma memória coletiva, através dos laços que forma essa comunidade afetiva. No entanto, ela também funciona como um campo de disputas, se levarmos em consideração a contradição entre as memórias indígenas e a memória nacional. Pollack afirma que as *memórias subterrâneas* permanecem esquecidas nos calabouços da sociedade e emergem à superfície em momentos de tensão e conflito. Nesses casos estudados, as memórias indígenas perduraram à margem na construção da memória nacional e da História oficial, sendo relegadas a estereótipos e estigmas ultrapassados e etnocêntricos. Apenas recentemente, em finais do século XX, elas conseguiram emergir através de políticas governamentais de apoio à causa indígena. Com o artigo 210 da Constituição de 1988 e com as novas atribuições da FUNAI, suas memórias começam a ser reconhecidas e legitimadas, pelo menos do ponto de vista da lei, bem como suas culturas e seus direitos políticos.

Dessa forma, fica evidente que as artes gráficas indígenas se constituem também em marcas identitárias, pois, a partir delas, é possível entender a transmissão de saberes e tradições, a construção de memórias e coletivas e, portanto, de formação de identidades. É um marco importante para os povos indígenas pensar em identidade, já que sofreram toda e qualquer tentativa de apagamento de suas culturas através de mecanismos de dominação ou extermínio, sendo muito difícil manter acesas suas manifestações identitárias como marcas de resistência e luta. E, atualmente, num contexto de Pós-Modernidade, enquanto as identidades nacionais estão se fragmentando, as indígenas estão ganhando cada vez mais força, provando que os povos indígenas estão cada vez mais conscientes de seus direitos e de seu papel na sociedade brasileira e não estão se extinguindo como acreditavam alguns observadores mais apressados.

Então, para analisar todas essas características que representam as culturas indígenas, um ponto importante não pode deixar de ser destrinchado, o da oralidade, que está vinculada ao grafismo. Durante séculos, os povos indígenas sofreram e, infelizmente em alguns campos, ainda sofrem, por não apresentarem o que alguns estudiosos, citados por Freire denominam de *literacidade*, ou seja, a prática sistemática de leitura e escrita. Por armazenarem suas tradições e suas memórias através da tradição oral, esses grupos eram classificados como primitivos, ou pré-históricos, ou ainda, ahistóricos. A dominação cultural das comunidades indígenas pela sociedade ocidental também ocorreu pela via da escrita, impondo uma hegemonia que renegava

absolutamente a oralidade. No entanto, com uma mudança nas perspectivas indígenas de encarar sua identidade e lutar por seus direitos, eles conseguiram reverter essa condição de dominação da escrita, utilizando desse artifício para seus benefícios próprios: luta por seus direitos e reivindicações, preservação de seus saberes e tradições, incentivo ao aprendizado de crianças e jovens e, principalmente, pela preservação de sua tradição oral. O importante é frisar que os povos indígenas não eram nem são carentes da escrita, mas independentes da escrita, até porque a escrita a que a sociedade ocidental se refere é a alfabética, e os grupos indígenas sempre contaram com seus sistemas gráficos, atuando em concomitância às suas narrativas orais.

Dessa forma, fecha-se o ciclo de contextos em que se pretendia analisar a respeito das artes gráficas indígenas. Elas são narrativas, arte, instrumentos de memória e de identidade e artifícios para oralidade.

A princípio, ao iniciar meus estudos, o objetivo imediato era entender como as artes gráficas indígenas contribuíam como um complemento à tradição oral de seus povos na transmissão de seus saberes e para a construção de suas identidades. Contudo, diante de tudo que foi discutido nessa dissertação, ao longo desses quatro capítulos, percebi que minhas questões iniciais eram muito superficiais em relação a tudo que representa a causa indígena e, no decorrer desses 23 meses, outros questionamentos foram aflorando em minha cabeça, e foram de vital importância para o desenrolar da pesquisa.

A Presença Feminina

A primeira questão que me surgiu ao escolher os três povos indígenas que seriam o foco central da pesquisa foi a marcante presença feminina neles. Com exceção dos Wajãpi, os outros dois grupos depositam em suas mulheres a responsabilidade de carregar a tradição gráfica e a função de mestras de suas artes. Tanto é que muitas nem constituem família para poderem se dedicar integralmente à arte e à sua transmissão, como no caso das mulheres artistas Asuriní. Se pensarmos na organização social de cada comunidade, essa incumbência é coerente, visto que os homens normalmente ficam encarregados das funções de caça e pesca e, no que diz respeito às atividades de preservação cultural e tradicional, eles são responsáveis pelos rituais xamanísticos e, na

maior parte das vezes, pela transmissão das narrativas aos mais jovens. Aos homens também cabe a responsabilidades pelas artes leves, como a arte plumária.

Mas, pensando nas atribuições necessárias para a elaboração de cestos, cerâmicas, redes e na própria pintura corporal, é possível observar que a precisão e a delicadeza para a confecção dos traços são os elementos que comprovam que esse é um trabalho feminino. Talvez por isso a arte *kusiwa*, feita também por homens, é mais livre e não tão precisa quanto o *kene* e a arte gráfica Asuriní? Portanto, no que diz respeito à transmissão artística dos povos indígenas, posso afirmar que as mulheres ficam com o trabalho mais pesado (cerâmica, pintura corporal, cestos), enquanto os homens se encarregam da arte mais livre e leve (oralidade e arte plumária).

Uma observação que me chamou a atenção durante o exame de qualificação foi que as três fontes que usei para buscar entender as artes femininas desses três povos também eram de mulheres. Dominique Gallois, Elsje Lagrou e Regina Muller fazem parte de um grupo de antropólogas que se dedicaram aos estudos das artes gráficas, em que também estão presentes Lúcia van Velthem, Jussara Gomes Gruber, Aracy Lopes da Silva, Heloísa Fénelon e tantas outras. As três antropólogas que foram meus “olhos” nessa dissertação foram orientadas em suas pesquisas por Lux Vidal, um destaque nos estudos de grafismos indígenas e de antropologia estética. E não podemos esquecer Berta Ribeiro, pioneira entre gerações de mulheres no estudo de artes gráficas indígenas, que nos apresentou o conceito de *narrativa gráfica*. Atribuo essa presença majoritária feminina ao Departamento de Antropologia da Arte da Universidade de São Paulo (USP), de onde a maior parte dessas mulheres buscou aprofundar suas pesquisas. Na época em que começaram seus estudos, anos 1970 e 1980, não havia muitos locais acadêmicos interessados em estudar artes indígenas e, portanto, a USP se tornou um pólo.

Obviamente, vários homens se destacaram nas pesquisas sobre esse tema, como Lévi-Strauss, Darcy Ribeiro e, mais recentemente, Aristóteles Barcelos Neto. No entanto, nesse campo, observando especificamente os grafismos como arte e como marca identitária, a presença feminina emana soberanamente.

Portanto, foi de grande e prazerosa “coincidência” observar o seguinte cenário: uma mulher estudar artes gráficas indígenas que são majoritariamente exercidas por mulheres, através do olhar de três mulheres antropólogas. Fecharia o ciclo se meu orientador fosse uma mulher! Porém suas contribuições e suas provocações foram de

extrema importância para outro questionamento que me despertou ao longo dessa pesquisa.

Um olhar a mais

Através de diversas, e às vezes exaustivas leituras, e das conversas e provocações de meu orientador, um segundo questionamento surgiu em meus pensamentos: eu jamais poderia abordar a questão das artes gráficas indígenas sem trabalhar primeiramente a causa indígena em si. Assim como na arte, em que todos os elementos se encontram num mesmo contexto como um único processo, eu nunca conseguiria fazer uma pesquisa sobre arte indígena sem tratar da problemática indígena em outras esferas, políticas, econômicas, culturais e sociais. Todas estão no mesmo processo, são indissociáveis.

E, a partir do momento em que mergulhei com mais profundidade nesse mundo, sem me preocupar se estaria fugindo do meu tema, ou se perderia o fio da meada, foi quando senti que o trabalho estava engrenando. Todo estudante sabe que deve manter uma relativa distância de seu objeto para poder analisá-lo de forma crítica e coerente. Mas, em meu caso, foi com a aproximação que consegui alcançar meus objetivos, ainda que essa proximidade tenha ocorrido de maneira abstrata.

Assim, me apaixonei ainda mais por essa causa, tão cheia de conflitos e minúcias, problemática e instigante, que às vezes me gerava enorme repulsa em pensar nos problemas pelos quais alguns grupos passam, com miséria em suas aldeias, alcoolismo, crianças subnutridas e agroempresários obcecados por suas terras como aves de rapina; e outras vezes me trazia imensa alegria ao presenciar um recital de poesias, ou a apresentação de um coral de lindas e talentosas crianças guarani.

Percebo que esse trabalho, portanto, não trata apenas de buscar entender artes gráficas indígenas, mas de analisá-las diante de todo o universo dos povos indígenas, observando suas dificuldades, suas estratégias econômicas para conviverem com o mundo capitalista globalizante, suas políticas de preservação cultural, suas regras sociais. Diferente do que é colocado à sociedade pelo senso comum, pela mídia e pela transmissão de pré-conceitos, os povos indígenas tem mantido seus aspectos culturais e resistido e sobrevivido a toda e qualquer tentativa de apagamento. Não se pode nunca

deixar de levar em consideração que culturas são elementos mutáveis, inconstantes, são como nuvens no céu que, com o movimento dos ventos, podem se transformar.

Não há uma cultura estática, “pura”; então, é inconcebível imaginar que um índio, em pleno século XXI, só pode ser digno desse status se for um ser de tanga, com arco e flecha e caçando pela mata. Ao se tratar de culturas, não há pureza, nem autenticidade: as culturas se mesclam, se misturam, interfere uma na outra. As próprias culturas indígenas absorvem aspectos culturais umas das outras, podendo ser vistos inclusive no campo das artes gráficas. E assim como as culturas indígenas sofreram transformações com o contato com culturas europeias, essas culturas ocidentais também sofreram influências indígenas. E os povos indígenas contribuíram muito para a construção das culturas brasileiras, muito mais que apenas o costume de tomar banho e o gosto pela mandioca. Como sinalizou Marcel Mauss, *“trata-se, no fundo, de misturas. Misturam-se as almas nas coisas; misturam-se as coisas nas almas. Misturam-se as vidas e assim as pessoas e as coisas misturadas saem cada qual se sua esfera e se misturam: o que é precisamente o contato e a troca”* (2003).

Além disso, é importante frisar também, diante dessas colocações acima, que essa pesquisa, apesar de se focar nos Wajãpi, nos Kaxinawá e nos Asuriní do Xingu, não pretende afirmar que as características e pontos analisados aqui dizem respeito exclusivamente a esses três grupos, mas dos povos indígenas em geral. Não porque eles devem ser tratados como iguais, até porque aqui mesmo já foi definido que cada grupo possui suas particularidades. Mas porque percebi que, toda vez que uma pesquisa é feita sobre determinado povo, todos saem ganhando. Foi o caso do Wajãpi que, quando receberam o registro da arte *kusiwa* como patrimônio imaterial do Brasil, alavancou um interesse do público geral pelas artes indígenas. E todas as manifestações artísticas indígenas são dignas desse reconhecimento nacional e merecem o destaque que tem recebido ultimamente nos meios culturais específicos (circuitos de arte etnográfica) e gerais (circuitos de arte que até então mostravam apenas a hegemonia das artes ocidentais).

Então, a partir do momento em que percebi que a imparcialidade não seria benéfica, e tiraria um pouco da alma da pesquisa que eu queria mostrar, o resultado mudou. Posso afirmar que, quando me aproximei, me apaixonei. Ou quando me apaixonei, me aproximei.

Os buracos deixados no caminho

Essa aproximação, no entanto, não aconteceu da forma que eu gostaria. E, por isso, uma terceira questão surgiu em meus estudos ao analisar todos os contextos da pesquisa. Ao longo desse trabalho de cerca de dois anos, alguns fatores ficaram no ar, foram deixados de lado, ou pouco aprofundados. Classifiquei como buracos, lacunas deixadas no meio do processo científico.

A primeira e mais evidente lacuna que teve um peso significativo na pesquisa é a falta de um trabalho de campo, ainda mais por ter escolhido como metodologia a Etnohistória. Quando optei pela análise de três povos indígenas e suas artes gráficas, soube que o trabalho de campo seria impossível. São povos distantes um dos outros e teria que ficar um longo tempo em cada um. Vale lembrar que tudo isso deveria ser produzido em 24 meses, além de todas as disciplinas e obrigações acadêmicas que o programa exige. Então, me senti obrigada a fazer uma pesquisa reflexiva ao invés de experimental. E, para que o trabalho fosse frutífero, utilizei as pesquisas de campo e os textos das três antropólogas citadas anteriormente como minhas fontes. Elas seriam meus olhos e meus ouvidos nesta pesquisa.

Além disso, tive contatos com alguns membros das comunidades estudadas através de mecanismos heterodoxos e pouco convencionais, como Internet, e pesquisando o que eles pensam sobre os estudos de povos indígenas, através de livros que os próprios índios escreveram, como no caso dos Kaxinawá, sob liderança de Joaquim Kaxinawá. Dentre as pessoas com quem tive contato, destaco Sílvia Wajãpi, que me ajudou muito a entender o sentimento e a identidade Wajãpi: mesmo estando longe de seus familiares e de sua aldeia, ela em nenhum momento perdeu o brilho nos olhos ao falar de seu povo e de suas crenças e tradições. Aliás, ela também foi importante por permitir que colocasse alguns de seus poemas nesse trabalho, dando tempero às discussões trabalhadas aqui.

Então, posso afirmar que esse foi um buraco que pode ter feito falta para dar mais credibilidade em minhas colocações nesse texto. No entanto, essa é uma experiência que ficará para o Doutorado, que anseio fazer.

O diferencial que consegui conquistar nessa dissertação, justamente por não ter a experiência do trabalho de campo, foi fazer uma análise comparativa entre os três povos e suas artes gráficas, e como as três antropólogas analisam seus objetos de estudo.

A segunda lacuna que percebi ocorreu no meio do processo criativo da dissertação. Chegou um momento em que sentia que estava tentando abraçar o mundo, e meus braços nunca iriam dar conta das tamanhas e densas discussões que o tema exige. Por mais que acredite que, em se tratando da causa indígena, todas as esferas estão orbitando no mesmo processo, e que são indissolúveis porque se completam, tive medo de levantar várias questões e não responder a nenhuma. E a cada questão que levantava, outros fatores surgiam. Como analisar grafismos indígenas como narrativas gráficas sem entendê-los também como manifestações artísticas? Como observar essas artes como marcas identitárias e marcas de memória sem olhá-las como patrimônios indígenas? Ou como recursos complementares às tradições orais, isto é, às narrativas, aos saberes e às tradições presentes na oralidade dos povos?

Portanto, talvez alguns pontos podem ter ficado no ar, até porque muitas vezes as questões são levantadas, mas não respondidas. E, por isso, vejo essa dissertação como um primeiro passo em minha pesquisa sobre artes gráficas indígenas. E, nesse caminho, que pretendo continuar com o Doutorado, ainda há muito chão para perseguir.

Mas tenho certeza que meu principal objetivo foi alcançado. Como venho da História, meu olhar para os povos indígenas é diferente de um antropólogo, ainda que este trabalho tenha uma forte e significativa influência da Antropologia. Mas minha meta era mostrar que, a partir da análise de grafismos indígenas como marcas identitárias e instrumentos de memórias, é possível construir uma nova História Indígena. Uma História não contada por cronistas europeus, ou através de estatísticas jesuítas e de outras ordens religiosas, ou ainda por expedições militares que sempre enxergaram os indígenas como povos primitivos ou aborígenes, formando uma imagem congelada e etnocêntrica dos grupos indígenas. Mas uma História relatada pelos próprios índios, utilizando seus próprios recursos de memória em união à sua oralidade ou, como é possível observar atualmente, usando de artifícios dessa sociedade ocidental que tanto oprimiu as culturas indígenas, como livros e textos acadêmicos, escritos pelos próprios índios.

ÍNDICE DE IMAGENS

- Mapa 1:** localização dos Povos Indígenas estudados neste trabalho: Wajãpi, Kaxinawá e Asurini do Xingu; Autor: Caroline Vivas; Fonte: www.purewater.com.br, acessada em 12 de março de 2009.....26
- Figura 1:** motivo *kusiwa urupe arabekwa*; Crédito: Januari, 1983; Fonte: GALLOIS, D. In: VIDAL, L. 2000, p. 214.....31
- Figura 2:** jovem Wajãpi pintando seu rosto; Foto: Dominique Gallois, s/d; Fonte: UNESCO, pela página http://www.unesco.org/culture/intangible-heritage/masterpiece_annex.php?type=diapo&lg=en&id=54, acessada em 15 de abril de 200732
- Figura 3:** pintura corporal Wajãpi; Foto: Autor desconhecido; Fonte: GALLOIS, D. In: VIDAL, L. 2000, p. 219.....32
- Figura 4:** composição gráfica Wajãpi; Crédito: Jamy Wajãpi; Fonte: IPHAN, pela página http://portal.iphan.gov.br/portal/montar_DetalheConteudo.do?id=12568&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional#1, acessada em 15 de abril de 2007.....33
- Figura 5:** *aramari* (jiboia); Crédito: Ciro Wajãpi; Fonte: IPHAN, pela página <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=12568&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional#1>, acessada em 15 de abril de 2007.....33
- Figura 6:** *aramari*; Crédito: Kekuia, 1983; Fonte: GALLOIS, D. In: VIDAL, L. 2000, p. 213.....33
- Figura 7:** composição gráfica *kusiwa*; Crédito: Seni Wajãpi; Fonte: IPHAN, pela página http://portal.iphan.gov.br/portal/montar_DetalheConteudo.do?id=12568&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional#1, acessada em 15 de abril de 2007.....34
- Figura 8:** composição gráfica *kusiwa*; Crédito: Januari, 1983; Fonte: GALLOIS, D. In: VIDAL, L. 2000, p. 213.....34

- Figura 9:** mito da criação do mundo por Ianejar através da cobra; Crédito: Makarato Wajãpi, 2000; Fonte: GALLOIS, D. 2002, p.61.....35
- Figura 10:** jovem Wajãpi reproduzindo padrões *kusiwa* no papel; Foto: Dominique Gallois; Fonte: página <http://www.revista.iphan.gov.br/materia.php?id=210>, acessada em 15 de abril de 2007.....37
- Figura 11:** tecido feito com motivos *kusiwa*; Crédito: Autor desconhecido; Fonte: <http://www.araribah.com.br/tecido.htm>, acessada em 20 de maio de 2008.....38
- Figura 12:** cesto feito com motivos *kusiwa*; Crédito: Autor desconhecido; Fonte: <http://www.araribah.com.br/cestaria.htm>, acessada em 20 de maio de 2008.....38
- Figura 13:** cartão-postal da exposição *Tempo e Espaço na Amazônia: os Wajãpi* (2002-2006); Foto: Helena de Barros (2002); Fonte: divulgação Museu do Índio – FUNAI...40
- Figura 14:** motivo borboleta; Crédito: Nazaré, 1983; Fonte: GALLOIS, D. In: VIDAL, L. 2000, p. 214.....41
- Figura 15:** pai pintando seu filho com motivos *kusiwa*; Foto: Dominique Gallois, 1983; Fonte: Instituto Socioambiental, pela página <http://img.socioambiental.org/v/publico/wajapi/>, acessada em 20 de abril de 2008.....41
- Figura 16:** menina Wajãpi com rosto pintado; Foto: Dominique Gallois, 1983; Fonte: Instituto Socioambiental, pela página <http://img.socioambiental.org/v/publico/wajapi/>, acessada em 20 de abril de 2008.....41
- Figura 17:** grupo de Kaxinawá empregados em seringal; Foto: acervo Museu Nacional, s/d; Fonte: Instituto Socioambiental, pela página <http://img.socioambiental.org/v/publico/kaxinawa/>, acessada em 15 de abril de 2008.....45
- Figura 18:** *Yubé*; Crédito: Carmina Makuani; Fonte: MAIA, D., 1999, p. 04.....48

Figura 19: manta feita com motivos do *kene*; Foto: Autor desconhecido; Fonte: <http://www.araribah.com.br/tecido.htm>, acessada em 20 de maio de 2008.....49

Figura 20: bolsa feita com motivos do *kene*; Foto: Autor desconhecido; Fonte: <http://www.araribah.com.br/tecido.htm>, acessada em 20 de maio de 2008.....49

Figura 21: bolsa feita com motivos do *kene*; Foto: Autor desconhecido; Fonte: <http://www.araribah.com.br/tecido.htm>, acessada em 20 de maio de 2008.....49

Figura 22: mulheres Kaxinawá fazendo cestos; Foto: Nietta Lindenberg Monte, 1984; Fonte: Instituto Socioambiental, pela página <http://img.socioambiental.org/v/publico/kaxinawa/>, acessada em 15 de abril de 2008.....49

Figura 23: mulher Kaxinawá fazendo cesto, sendo observada por crianças; Foto: Nietta Lindenberg Monte, 1984; Fonte: Instituto Socioambiental, pela página <http://img.socioambiental.org/v/publico/kaxinawa/>, acessada em 15 de abril de 2008.....49

Figura 24: homem pintado com motivos do *kene* no seu rosto; Foto: Igor Pessoa, s/d; Fonte: www.bancodaimagem.com.br/.../igorpes-s_5.html, acessada em 15 de novembro de 2008.....50

Figura 25: padrão *txere beru*; Artista: Aldenira Pinheiro Huni Kui; Fonte: MAIA, D., 1999, p. 10.....53

Figura 26: motivo *sepe marasua*; Artista: Rufina Pinheiro Maxi; Fonte: MAIA, D., 1999, p. 10.....54

Figura 27: motivo *dunu kate*; Artista: Maria do Socorro Bismani; Fonte: MAIA, D., 1999, p. 10.....54

Figura 28: índios Asurini no momento de contato com missão dos irmãos Lukesch; Foto: Monsenhor Anton Lukesch, 1971. Fonte: Instituto Socioambiental, pela página

<http://img.socioambiental.org/v/publico/asurini-do-xingu/>, acessada em 15 de abril de 2008.....58

Figura 29: índios Asurini no momento de contato com missão dos irmãos Lukesch; Foto: Monsenhor Anton Lukesch, 1971. Fonte: Instituto Socioambiental, pela página <http://img.socioambiental.org/v/publico/asurini-do-xingu/>, acessada em 15 de abril de 2008.....58

Figura 30: elaboração de cerâmica Asurini; Foto: Fabíola Silva, 1998; Fonte: Instituto Socioambiental, pela página <http://img.socioambiental.org/v/publico/asurini-do-xingu/>, acessada em 15 de maio de 2008.....60

Figura 31: processo de pintura de peça de cerâmica; Foto: Vincent Carelli, 1974; Fonte: Instituto Socioambiental, pela página <http://img.socioambiental.org/v/publico/asurini-do-xingu/>, acessada em 15 de maio de 2008.....60

Figura 32: peça de cerâmica Asurini pronta e decorada; Foto: Autor desconhecido; Fonte: <http://www.araribah.com.br/ceramica.htm>, acessada em 20 de maio de 2008...61

Figura 33: menino Asurini; Foto: Vincent Carelli, 1974; Fonte: Instituto Socioambiental, pela página <http://img.socioambiental.org/v/publico/asurini-do-xingu/>, acessada em 15 de maio de 2008.....61

Figura 34: Mulher Asurini pintada no ventre; Foto: Renato Delarole, s/d; Fonte: MULLER, R. In: VIDAL, L., 2000, p.233.....61

Figura 35: padrão gráfico *Ipirajuak*; Crédito: Filipeli Jr.; Fonte: MULLER, R. In: VIDAL, L., 2000, p.236.....63

Figura 36: padrão gráfico *Javosijuak*; Crédito: Filipeli Jr.; Fonte: MULLER, R. In: VIDAL, L., 2000, p.236.....63

Figura 37: padrão gráfico *Kuiapeí*; Crédito: Filipeli Jr.; Fonte: MULLER, R. In: VIDAL, L., 2000, p.242.....63

- Figura 38:** padrão gráfico *Kumandã*; Crédito: Filipe Jr.; Fonte: MULLER, R. In: VIDAL, L., 2000, p.242.....63
- Figura 39:** padrão gráfico *Tayngava*; Crédito: Filipe Jr.; Fonte: MULLER, R. In: VIDAL, L., 2000, p.242.....63
- Figura 40:** cartão-postal da exposição *Ritual da Imagem: Arte Asurini do Xingu*; Crédito: Renan Oliveira, 2008; Fonte: divulgação Museu do Índio – FUNAI.....65
- Figura 41:** Curso de Formação de Professores Wajãpi / Terra Indígena Wajãpi (AP); Foto: Dominique Gallois, 2002; Fonte: GRUPIONI, L. D., 2008, p. 26.....129
- Figuras 42:** Crianças na Escola da Terra Indígena Kaxinawá Praia do Carapanã (AC); Foto: Daniela Marchese / CPI-AC, 2005; Fonte: GRUPIONI, L. D., 2008, p.17.....130
- Figura 43:** Crianças na Escola da Terra Indígena Kaxinawá Praia do Carapanã (AC); Foto: Daniela Marchese / CPI-AC, 2006; Fonte: GRUPIONI, L. D., 2008, p.32.....130
- Figuras 44:** escolha e organização do acervo da documentação Asuriní do Xingu por seus próprios membros / Escola Municipal de Ensino Fundamental Kwatinemu (PA); Fotos: Renato Delarole, s/d; Fonte: CD-Rom Documentação e Transmissão dos Saberes Tradicionais dos Asuriní do Xingu (foto 1).....131
- Figura 45:** escolha e organização do acervo da documentação Asuriní do Xingu por seus próprios membros / Escola Municipal de Ensino Fundamental Kwatinemu (PA); Fotos: Renato Delarole, s/d; Fonte: CD-Rom Documentação e Transmissão dos Saberes Tradicionais dos Asuriní do Xingu (foto 2).....131

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, R. & CHAGAS, M. (org.) *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- ABREU, R. “A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio” In: ABREU, R. & CHAGAS, M. (org.) *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- ANDERSON, B. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a propagação do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- BENTO, A. *Abstração na Arte dos Índios Brasileiros*. Rio de Janeiro: Spala, 1979.
- BOSI, E. *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 3ª edição, 1994.
- BOURDIEU, P. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BRANDÃO, C. R. *Identidade e Etnia: construção da pessoa e resistência cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- CLIFFORD, J. *A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- COHN, B. S. “O que é Etnohistória” In: International Encyclopedia of the Social Science. New York: Macmillan Company and Free Press, VI vol, 1972, pp.440-448.
- ERIKSEN, T. H. *Ethnicity and Nationalism: anthropological perspectives*. Chicago: Pluto Press, 1993.
- FALCÃO, A. *Construindo o Intangível: estudo sobre as estratégias discursivas na construção do campo do patrimônio imaterial*. Rio de Janeiro: UNIRIO/ CCH/ MMSD, 2004.
- FONSECA, M. L. C. “Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural” In: ABREU, R. & CHAGAS, M. (org.) *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- FRANCHETTO, B. & HECKENBERGER, M. (org.) *Os Povos do Alto Xingu: história e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.
- FREIRE, J.R.B. “A Canoa do Tempo: tradição oral e memória indígena” In: SALOMÃO, J. (dir.): *América: Descoberta ou Invenção. 4º Colóquio UERJ*. Rio de Janeiro, Imago, 1992, pp. 138-164.

_____. “A Amazônia Perdida”, In: Taquiprati, disponível na página <http://www.taquiprati.com.br/home/apresenta-cronica.php?cronica=cronica25-02-2007>; em 25 de fevereiro de 2007, acessada em 10 de dezembro de 2009.

_____. “O Patrimônio Cultural Indígena”. In: SOUZA, M. & WEFFORT, F. (org.) *Um Olhar sobre a cultura brasileira*. Funarte/Ministério da Cultura, 1998.

_____. “Patrimônio, língua e narrativa oral” In: ABREU, R. & DODEBEI, V. (org.) *E o patrimônio?* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, pp. 73-86.

GALDAMES, O. S. *Etnohistoria o Historia Indígena?* In: Encuentro de Etnohistoriadores. Serie Nuevo Mundo: Cinco Siglos, nº1, 7-9. Universidad del Chile. Santiago de Enero, 1988.

GALLOIS, D. T. *Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica wajãpi*. Rio de Janeiro: Museu do Índio- FUNAI/ APINA/ CTI/ NHII-USP, 2002.

_____. *Patrimônio Cultural Imaterial e Povos Indígenas*. São Paulo: Iepé, 2006.

_____. *A situação dos Wajãpi ontem e hoje*, disponível na página <http://www.unb.br/ics/dan/geri/Textos/gallois.htm>, acessada em 15 de novembro de 2006.

_____. “Arte iconográfica Waiãpi” In: VIDAL, L. (org.) *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP; EDUSP, 2000.

_____. (1997) *Wajãpi*, disponível na página <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/wajapi>, acessada em 10 de fevereiro de 2009.

GALLOIS, D. & GRUPIONI, D. *Povos Indígenas no Amapá e norte do Pará: quem são, onde estão, quantos são, como vivem e o que pensam?* 2ª ed. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisa e Formação em Educação Indígena (Iepé), Museu do Índio, NHII-USP, 2009.

GEERTZ, C. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GELL, A. *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford: University Press, 1998.

GELLNER, E. *Nations and Nationalism*. Londres: Cornwell University Press, 1ª ed., 1983.

GONÇALVES, J. R. S. “O patrimônio como categoria de pensamento” In: ABREU, R. & CHAGAS, M. (org.) *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GOW, P. “A Geometria do Corpo” In: NOVAES, A. (org.) *A Outra Margem do Ocidente*. São Paulo: MinC – FUNARTE, Companhia das Letras, 1999.

GRUPIONI, L. D. B. *Tempos de Escrita*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2008.

HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

- HALL, S. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- KAXINAWÁ, J. P. M. et al. *Índios no Acre: história e organização*. Rio Branco, Acre: Comissão Pró-Índio do Acre, 1999.
- KI-ZERBO, J. “Introdução Geral” In: KI-ZERBO, J. (coord.) *História Geral da África: metodologia e pré-história da África*. vol. 1. São Paulo: Ática, 1982.
- LAGROU, E. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- _____. (2004) *Kaxinawá*, disponível na página <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/kaxinawa/395>, acessada em 15 de fevereiro de 2009.
- _____. *O que nos diz a arte kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade?*, disponível na página http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132002000100002&lng=pt&nrm=iso, acessada em 20 de setembro de 2008.
- _____. “Prefácio” In: PRICE, S. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000, pp. 9-13.
- LE GOFF, J. *História e Memória*. 5ª ed. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2008.
- LEVI-STRAUSS, C. *Raça e História*. Lisboa: Editora Presença, 1980.
- _____. “Introdução à obra de Marcel Mauss” In: MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Casac Naify, 2003, pp. 11-45.
- MAIA, D. (org.) *Kene: a arte dos Huni Kui*. Rio de Janeiro: CNFCP, 1999.
- MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Casac Naify, 2003.
- MONIOT, H. “A história dos povos sem história” In: LE GOFF, J (org.) *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, pp.99-112.
- MULLER, R. (2002) *Asurini do Xingu*, disponível na página <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/asurini-do-xingu>, acessada em de fevereiro de 2009.
- _____. *Documentação e Transmissão dos saberes tradicionais dos Asuriní do Xingu*. CD-Rom. UNICAMP/IPHAN/FUNCAMP.
- _____. *Os Asuriní do Xingu*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1992.
- _____. “Tayngava, a noção de representação na arte gráfica Asurini do Xingu” In: VIDAL, L. (org.) *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP; EDUSP, 2000.
- PACHECO, C. *La Comarca Oral*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1996.
- POLLACK, M. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. In: *Estudos Históricos*. vol. 2, n.3. Rio de Janeiro: FGV, 1989.

_____. “Memória e Identidade Social” In: *Estudos Históricos*. vol. 5, nº 10. Rio de Janeiro: FGV, 1992.

POMIAM, K. “Memória” In: *Sistemática. Enciclopédia Einaudi (volume 42)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000.

PRICE, S. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

RIBEIRO, B. *Arte Indígena, Linguagem Visual*. São Paulo: Ed. USP, 1989.

_____. *O Índio na Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2000.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RICARDO, C. A. “Os índios e a sociodiversidade nativa contemporânea no Brasil”. In: SILVA, A. L. (org.) *A Temática Indígena na Escola*. Brasília: MEC, MARI, UNESCO, 1995, pp. 29-57.

SANT’ANNA, M. “A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização” In: ABREU, R. & CHAGAS, M. (org.) *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SANTOS, M. S. *Memória Coletiva e Teoria Social*. São Paulo: Annablume, 2003.

TRIEGGER, B.G. “Etnohistória: problemas e perspectivas” In: *Ethnohistory*. Texas, EUA: nº29, ano 1982, pp.1-19.

VANSINA, J. “A Tradição Oral e suas Metodologias” In: KI-ZERBO, J. (coord.) *História Geral da África: metodologia e pré-história da África*. Vol. 1. São Paulo: Ática, 1982.

VELTHEM, L. H. v. *O Belo é a Fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Assirio e Alvin, 2003.

_____. “Mulheres de cera, argila e arumã: princípios criativos e fabricação material entre os Wayana” In: *Mana: estudos em Antropologia Social*, Rio de Janeiro, vol. 15, nº 1, abril de 2009, pp. 213-236; disponível na página http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132009000100008&lang=pt, acessada em 15 de dezembro de 2009.

VICH, V. & ZAVALA, V. *Oralidad y Poder: herramientas metodológicas*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2004.

VIDAL, L. “Antropologia Estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas” In: VIDAL, L. (org.) *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP; EDUSP, 2000.

VIDAL, L. (org.) *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP; EDUSP, 2000.

VIVEIROS DE CASTRO, E. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. In: *Mana: estudos em Antropologia Social*, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 2, outubro de 1996, pp. 115-144.

WEBER, I. *Um copo de cultura: os Huni Kuin (Kaxinawá) do rio Humaitá e a escola*. Rio Branco, Acre: EDUFAC, 2006.

WEBER, M. “Relações Comunitárias Étnicas” In: *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. vol. 1. Brasília: Ed. UnB, s/d.

WEINER et alli. “Aesthetics is a cross-cultural category” In: INGOLD, T. (ed.) *Key Debates in Anthropology*. New York: Routledge, 1996.